

ARS
HUNGARICA
1991

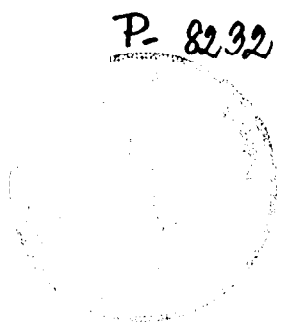
1

FELELŐS SZERKESZTŐ	BERNÁTH MÁRIA
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG	DÁVID FERENC GALAVICS GÉZA MAROSI ERNŐ PATAKI GÁBOR TIMÁR ÁRPÁD
SZEMLE	WEHLI TÜNDE

ARS HUNGARICA

XIX. évfolyam 1. szám

1991



A Magyar
Tudományos Akadémia
Művészettörténeti
Kutató Intézetének
Közleményei
Bulletin of the
Institute of
Art History of the
Hungarian Academy of
Sciences

Revízió
1999

KÉZIKÖNYVTÁR

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Hegy Lóránd: Kalligráfia, absztrakt expresszionizmus, informel Magyarországon 1958–1970 között	3
Keserü Katalin: Pop art Magyarországon	15
Hegy Lóránd: Struktúraelvű és geometrikus művészet Magyarországon 1968–1980 között	29
Andrási Gábor: A Zuglói Kör (1958–1968)	47
Mezei Ottó: A Szüreenon és kisugárzása	65

DOKUMENTUM

Molnár Sándor: A festői elemek analízise (1962) (Sajtó alá rendezte: Andrási Gábor)	85
Dokumentumok a Szüreenon és kisugárzása című tanulmányhoz (Összeállította: Mezei Ottó)	111

RÉSUMÉS

STUDIEN

Lóránd Hegyi: Kalligraphie, abstrakter Expressionismus und Informel in Ungarn zwischen 1958–1970	14
Katalin Keserü: Pop-art in Ungarn	26
Lóránd Hegyi: Strukturalistische und geometrische Kunst in Ungarn zwischen 1968–1980	45
Gábor Andrási: Der Zuglóer Zirkel	64
Ottó Mezei: Das Surrenon (ung. Szürenon) und seine Ausstrahlung	82

DOKUMENTE

Sándor Molnár: Analyse der malerischen Elemente (Zur Drucklegung vorbereitet von Gábor Andrási)	109
Dokumente zu der Studie Das Surrenon und seine Ausstrahlung (Zusammengestellt von Ottó Mezei)	136

1. Az absztrakt expresszionizmus jelensége

A negyvenes évek legelején részint az Egyesült Államokban, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Arshile Gorky, Mark Rothko, Hans Hofmann, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell művészetében, részint pedig Európában, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Jean Fautrier, Hans Hartung, Jean Dubuffet művészetében olyan radikálisan expresszív, spontán festői nyelvezet születik meg, melynek célja a közvetlen, minden tematikus réteget levető, minden ábrázolási konvenciót és leképező „átíró” módszert elutasító, kizárólag a képfelületen sűrűsödő drámai ecsetírás és faktúra által hordozott érzelmi-indulati jelentések kinyilvánítása. Szélsőségesen szubjektív, önkifejező művészet ez, mely hátat fordít a realista, naturalista, posztimpresszionista természetelvűségnek, illetve a tízes-húszas évek racionális, szerkezetelvű, geometrikus absztrakt művészetének. Felfokozott kifejezőereje már-már sokkoló hatású; szenvedélyessége, drámai konfliktusgazdagsága, szélsőséges érzelmi-indulati túlfűtöttsége valóban szétrombolja a modern művészet konvencióit. A kifejezés erőteljességét szolgálja a méretek növekedése, azaz az Anthony Everitt által „murális jelleg”-nek nevezett¹ sajátosság: a képméreteknél messze az európai táblaképeket meghaladó, falként, óriási és minden irányba folytatható, megdolgozott felületként előttünk álló expanziója. Ez utóbbi már strukturális sajátosság is: az ún. „all-over-effect”, azaz a mindenben szétáradó, túlvezető festői intenzitás, a képfelület belső dinamikájának kiáramlása a kép valóságos szélein túli térbe. Ugyancsak strukturális sajátosság az európai „hieratikus kompozíciós elv” elutasítása, a mellérendeléses kompozíció. A képfelületet teljes egészében energiamezőnek tekintik, amely nem tűri az egyetlen kiemelt mozzanat köré szervezett kompozíciót, s a képmezőt teljes egészében az egymással ütköző, indulati töltésű színek és a kirobbanó, automatikus ecsetírás terepévé teszi. Ez utóbbi mozzanat, az ún. „automatikus írás” a húszas évek szürrealizmusából származik át az absztrakt expresszionizmusba.² De ahogy magában a szürrealista művészetben sem valósulhat meg teljes mértékben, éppúgy az absztrakt expresszionizmusban sem érvényesül a maga teljes következtettségében. Az absztrakt expresszionizmus sem tagadja meg egészen azokat a – többé-kevésbé – tudat alatt működő képszervezési elveket, kompozíciós konvenciókat, a sűrítés és fokozás esztétikai artikulációit, melyek némiképp korlátozzák a teljesen automatikus, mindenfajta tudatkontroll nélküli ecsetírás közvetlenségét. Az absztrakt expresszionizmuson belül az ún. „action painting” (akciófestészet, gesztusfestészet) művészetében érvényesül legnyilvánlatban az „automatikus írás”; Pollock, Motherwell, Kline, Kooning és Sam Francis festészetében is megfigyelhetők ugyanakkor bizonyos tudatos rendezőelvek, melyek még a legszélsőségesebb önfeltárulkozást is esztétikailag kontrollálják. Pollock és Kooning egyes alkotói korszakaiban pedig a figurativitás képi maradványai (főként a torzított emberi alak és arc motívumai) korlátozzák a közvetlen és indulati töltésű gesztusfestést. Mark Tobey, Clyfford Still, majd pedig Mark Rothko, Barnett Newman és Ad Reinhardt művészetében a szubjektív önkifejezésen alapuló „automatikus írás” vagy sajátosan „megszelídített”, artikulált, sorokba rendezett, erősen visszafogott és intellektuálisan irányított formában jelenik meg (Tobey), vagy pedig teljesen eltűnik és átadja a helyét egy elvont, testetlen, anyagtalán, meditatív festői felület kialakításának, a „hűvös festészet” filozofikus szemléletének. Az ér-

zelmi indíttatás itt is fennáll, de a szélsőségesen szubjektív és drámai konfliktusokból kiinduló gesztusfestés helyett elvont, transzcendens, szellemi és meditatív tartalmakat hordozó, a személyesen átélt egyetemes teret manifestáló „hűvös”, visszafogott festésmód érvényesül.

Az amerikai absztrakt expresszionizmus kezdetét 1940 körül lehet megállapítani, bár Jackson Pollock 1937-es „Láng” című festménye már programadó műnek tekinthető. Pollock 1943-as „Nöstényfarkas” című festménye pedig tisztán mutatja az új művészi kifejezésmód szürrealista gyökereit éppúgy, mint a szürrealizmustól eltérő pszichikai direktesség, feszültségkeletkezés, fakturális durvaság, szélsőséges expresszivitás mozzanatait. Az absztrakt expresszionizmus amerikai ágán belül természetesen több eltérő áramlat térképezhető fel, ezeket itt csak jezésszerűen említhetjük: az „action painting” (Pollock, Kline, Kooning, Motherwell, Hoffmann) – itt a művészi alkotótevékenység az indulati, pszichikai tartalmak durva, gátlástalan, szélsőségesen szubjektív és konvenciótagadó kiírására tesz kísérletet; a meditatív-kalligrafikus festészet (Tobey, Gottlieb, Sam Francis, Alcopley) – itt a „szubjektív írás” elvontabb, áttételesebb, intellektuálisabb tartalmak kiírását és az ezekről való meditációt szolgálja; a „hűvös festészet”, mely a későbbi „colour field” (színes mező) festészet előzmények tekinthető (Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt) – itt a művészi meditáció nem szubjektív pszichikai tartalmak kiírásához kapcsolódik, hanem elvont, transzcendens gondolatísághoz, ami távol áll a művészi Én megjelenítésétől, s inkább az univerzális értékek és az idő egyetemességének, illetve a tér egyetemességének megragadására törekszik, gyakran vallásos tartalmakhoz kapcsolódva. Ez utóbbi művészeknél teljesen eltűnik a szubjektív írás, s egy mindenre kiterjedő, személyen túli, egyetemes érzés telíti hűvös és mozdulatlan festményeik képzeleti terét.

Az európai absztrakt expresszionizmuson belül is feltérképezhetők különböző vonulatok. Wols, Fautrier, Hartung és Dubuffet művészete Paul Klee utolsó korszakának „kalligrafikus” kifejezésmódjához, játékos, „átíró-torzító” formaképzéséhez kapcsolódik. Hartung festészete ugyanakkor a tisztán nonfiguratív, önelvű kalligrafikus művészethez érkezik el, anélkül azonban, hogy teljes következetességgel felszámolná a tudatos esztétikai komponálás elemeit. Míg az amerikai gesztusfestészetben brutálisan szétfoszlanak a 20. század első felének kompozíciós elvei, s a német expresszionizmus érzelmességét messze meghaladó indulati kifejezés tűnik fel, addig a francia kalligrafikus művészetben, Hartung, Mathieu, Sonderborg (Kurt Rudolf Hoffmann), Michaux kalligráfiáiban mindig elevenen működik a kiegyensúlyozás, a kiemelés és az artistikus részleteképzés festői tradíciója. Wols ebből a szempontból éppoly fontos kezdeményező és „átvezető” művész Európában, mint Pollock az Egyesült Államokban. Wols és Fautrier festészete jól mutatja az európai informel esztétizmusát, valamint a klee-i spiritualizmus és intellektuális intimitás meditatív gondolatíságának megőrzését. Ahogy Karin Thomas megjegyzi: „A színes vonalak hálózatainak káosza saját totalitásában egy határtalan kreatív értéket nyilvánít ki, mivel egyfajta esztétikai érték jelenik meg a káoszban megnyilvánuló rend és a deformáción keresztül ható megformálás által. A sűrű, tömött vonalhálózat összképét a szemlélő esztétikai rendként fogja fel, és a vonalfolyondárok labirintusai részleteikben egyszerre irritálják és lekesítik.”³ Részint ehhez a művészetfelfogáshoz kapcsolódik az európai tasizmus „északi” iskolája, az ún. „Cobra-csoport” művészete.⁴ Az erősebben expresszív Karel Appel, Asger Jom, Comeille és Pierre Alechinsky festészetében az érzelmi-indulati telítettség közvetlenül és vadul tör felszínre; ugyanakkor többé-kevésbé megőrződnek bizonyos figuratív maradványok (itt is főként az emberi arc és alak torzításán keresztül). Bár a Cobra-csoport 1948-ban alakult, s 1951-ben már fel is oszlott, hatása rendkívül erős volt az ötvenes évek holland, belga, skandináv és német festészetében. A Német Szövetségi Köztársaságban Ernst Wil-

helm Nay, Emil Schumacher, Bernard Schultze absztrakt expresszionizmusa felszámolja a félfiguratív, átíró mozzanatok és a tisztán színhatáson és faktúrán alapuló (Nay) lírai absztrakció, vagy az erőteljes gesztusfestés (Schumacher) útján fejlődik.

A párizsi „lírai absztrakció” legjelentősebb művészei Jean Bazaine, Pierre Soulage, Alfred Manessier, Jean-Paul Riopelle és Maurice Estève; ugyanakkor ide kapcsolódnak, művészi szándékaikat és kifejezőeszközeit tekintve a spanyol El Paso csoport tagjai is, Saura, Feito, Canogar és Tapies. Míg az európai talajon létrejött első absztrakt expresszionista csoportosulás művészi tevékenységének megnevezésére az „informel” kifejezés szolgált,⁵ addig az 1950 körüli második hullám művészetére egy új fogalmat alkalmaz a kritika: a tasizmus (folt-festés) szó bevezetésével. Pierre Guégin kritikus vezeti be 1950-ben, Hans Hartung, Georges Mathieu és Sonderborg művészetére vonatkoztatva. A lírai absztrakció másik iskolája ezzel szemben mindvégig megőrzi a harmonikus kompozíció elvét, s bár a foltfestést ugyancsak alkalmazza, sohasem érvényesíti az automatikus írás tudatkontroll nélküli, direkt önkifejező gesztusait. Bazaine, Soulage, Manessier, Riopelle és Estève művészetében a képfelület olyan harmonikus, kidolgozott és önmagában megálló, zárt egységgé válik, ahol a természetben munkáló rejtett folyamatok lágyan egymásba folynak, élesebb konfliktusok nélkül szövődnek egyetlen egészé. Míg Soulage festészetében kétségkívül jelen van a gesztusfestés bizonyos „megfékezett”, visszafogott, „ellenőrzött” alkalmazása, addig a lírai absztrakció többi képviselője a hagyományosabb faktúraalakításból és festői felületképzésből indul ki, formáik minden oldalról kimunkált, meghatározott formák. Ebből adódik a sík dekoratív értelmezése, valamint a rend és a harmónia képzetének állandó jelenléte.

Az itáliai absztrakt expresszionizmus kiemelkedő képviselője Alberto Burri és – bizonyos vonatkozásban – Lucio Fontana. Mindkét művész főként az anyag roncsolásának, a felület térré alakításának esztétikai problémáiból indul ki; s a képfelület erősen plasztikus, fakturális kialakítása foglalkoztatja őket. Míg Burri művészetében a destrukció érzelmi-indulati töltést nyer, addig Fontana filozofikusan interpretálja a teret. Ugyanakkor az akció mozzanata (mint a roncsolás, égetés, átfúrás, szétszakítás stb.) mindkét művésznél jelen van, csak más kontextusban bontakozik ki.

Az európai akciófestészet jelentős képviselője az ötvenes években az osztrák Arnulf Rainer, akinek komor hangvételű, drámai konfliktusokon alapuló művészete indulati telítettségével és kozmikus tragikum-felfogásával a legszélsőségsébb absztrakt expresszionista megnyilvánulásokhoz kapcsolódik.

Az absztrakt expresszionizmus tehát a negyvenes évek legelejétől az ötvenes évek végéig rendkívül intenzíven hat az egyetemes művészetben; 1948 és 1956 között minden más áramlatot háttérbe szorító vezető művészeti irányzattá válik. Bomlása az Egyesült Államokban előbb kezdődik, mint Európában: Pollock 1956-os és Kline 1962-es halála, az „új realizmus”, a „pop art” kialakulása és a szubjektív írás drámai tartalmának kifáradása egyaránt hozzájárul a lassú felmorzsolódáshoz. Az absztrakt expresszionizmus a második világháború okozta hatalmas megrendülés, szellemi és etikai válság szélsőségesen szubjektivistá, pesszimista és „neoromantikus” kifejeződése; az ötvenes évek végétől kialakuló új, ipari-technikai tömegtársadalmak fogyasztói és jóléti életformája alapjaiban rendíti meg a tragikus alapállású absztrakt expresszionizmus szemléletét. Nem véletlen, hogy a háború után a francia egzisztencializmus szabadság-felfogása hatott az absztrakt expresszionistákra, mely az Én és a külvilág között egyetlen választás-geisztusra redukálta a kapcsolatot. Az „újrealizmus” és a vele párhuzamos strukturális és technicista irányzatok pedig a hatvanas évek strukturalista filozófiájára és a fogyasztói társadalom újbóloldali kritikájára támaszkodtak – s ez új korszak már az egyetemes művészetben.

2. Kalligráfia és absztrakt expresszionizmus Magyarországon

Az 1956 után kialakuló új művészeti helyzetben a kalligrafikus festészet megjelenése alapvetően megváltoztatja a hazai művészet összképét. A kalligrafikus absztrakcióval olyan jelenségcsoport épül be a magyar művészetbe, ami egyrészt közvetlenül kapcsolódik nyugati előzményekhez – és ennyiben a „felzárkózás” európai programját jelenti –, másrészt pedig semmiféle korábbi hazai művészeti irányzatot nem tekint előzményének, s nem vállal rokonságot a megelőző évtized egyetlen jelenségével. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az egyes művészek egyéni fejlődésében ne figyelhetnénk meg bizonyos előzményeket; de a kalligrafikus festészet, a maga tiszta megjelenési formáiban (Komiss Dezső, Hencze Tamás, Tóth Endre, Nádler István) semmiféle folyamatosságba nem köthető. Nemcsak új korszak kezdődik 1957-ben a hazai művészetben, ahogy ezt Németh Lajos korszakos jelentőségű és mindmáig frissnek, merésznek tűnő cikke megállapítja,⁶ hanem egy alapvetően új irányzat bontakozik ki, ami a hatvanas években felnövő új művészgeneráció egész szemléletét és későbbi munkásságát meghatározza. Az absztrakt expresszionizmus ugyanis még akkor is hat, amikor az egyes képviselőinek életműve más pályákra tér át: ugyanis egy olyan esztétikai szemléletet hordoz (még elhalása után is, az egyes művészek tevékenységében), ami gyökeresen szakít mindenfajta természetelvű, leképező, realista-naturalista és posztimpreszionista művészeti gyakorlattal. Kis leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk, hogy az absztrakt expresszionizmus, a kalligráfia, az informel, a lírai absztrakció egyfajta „tabula rasa” a magyar művészetben, egy olyan radikális és messzire ható szemléleti és stílusbeli fordulat, ami egy alapvetően új mozzanattal gazdagítja a hazai művészet 1956 utáni fejlődését.

Az 1957-es híres tavaszi szalon után, úgy tűnik, négy egymással párhuzamosan fejlődő irányzat bontakozik ki az új művészeti helyzetben. Egyrészt tovább hat az ötvenes évek realista-naturalista stílusa, természetesen modernizált változatban. Ehhez sorolható a poszt-nagybányai és alföldi realizmus jelensége is. Másrészt új életre kel az Európai Iskola – önmagában meglehetősen heterogén – párizsias orientációjú művészete; s ide kell sorolnunk az egykori Elvont Művészek Csoportjának tagjait is. Harmadrészt kibontakozik a Kondoriskola, valamint a Csemus-iskola, s ez már főként az ötvenes években felnövekvő fiatal művészgeneráció körében szerveződik. Bár Kondor és Csemus művészete meglehetősen eltérő stílusvonulatot képvisel, mindenképpen közös benne a hazai tradícióhoz való hűség, a drámai emberábrázolás és az európai klasszikus művészet nagy toposzainak újraértelmezésére tett kísérlet. Rembrandt, Vermeer, Caravaggio, Goya és Blake így válik a kondori szimbolista és a csemusi szürnaturalista művészet belső értékévé, mely nem oldódik fel, hanem éppen az egyetemesen keresztül kapcsolódik a modern magyar kultúrához.

A negyedik vonulatként az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején kibontakozó absztrakt expresszionizmust, kalligrafikus festészetet rajzoljuk fel. Az absztrakt expresszionizmus művészei radikális választ adnak az egyetemes és nemzeti művészet viszonyának kérdésére: ők az egyetemeshez való közvetlen és kompromisszum nélküli „felzárkózás” útjára lépnek. Ugyanakkor az egyes művészek egyéni pályáin jól nyomon követhetőek azok a kötődések, kapcsolódások, melyek munkáikat a hazai művészeti tradíció bizonyos rétegeihez fűzik.

Az absztrakt expresszionizmus és a kalligráfia hazai kialakulásában sem tekinthetünk el bizonyos előzményektől. Legfontosabb absztrakt expresszionista kísérletnek Komiss Dezső 1942–1944 közötti munkái, illetve az 1945–48 közötti ún. „csurgatásos” képek tekinthetők. Ahogy a francia szürrealizmusban megfigyelhető, maga a „csurgatásos” eljárás önmagában még korántsem vezet absztrakt expresszionista művekhez. André Masson és Max Ernst már a harmincas években alkalmazták ezt a technikát, mégpedig teljesen a szürrea-

lista „automatikus írás” szellemében. Mivel az „automatikus írás” a tudat irányító-ellenőrző szerepének teljes kiküszöbölésére törekszik, azaz Breton szavaival: „Tollbamondott gondolat, függetlenül az értelem bármiféle ellenőrzésétől, s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől”,⁷ ebből logikusan következik egy olyan „technika” kialakításának az igénye, amelyik teljesen szabadon engedi érvényesülni a spontán, tudat alól feltörő, közvetlen és ellenőrizhetetlen képzeteket. Masson, majd Max Ernst ennek érdekében alkalmazzák a csurgatásos eljárást, ahol is semmiféle ábrázoló, leképező, átíró funkciót nem kell figyelembe venni, de még a formák festői megrajzolását, a felületek egzakt kialakítását sem: a festékanyag közvetlenül csurog a vászonra, s így közvetlenül hordozza a művészi gesztikuláció eseményeit, a véletlen és tudattalan mozgásokat. Korniss 1942 és 1944 között olyan szűrrealis, félfiguratív műveket készít, melyeken részint a csurgatásos, részint a vésett, roncsolt felületkialakítást alkalmazza, többnyire drámai tartalmak kifejezésére. Az 1944-es „Búcsú” című műve a hazai absztrakt expresszionizmus legfontosabb előzménye.⁸

1945 és 1948 között készíti szűrrealista csurgatásos képeit, melyek többnyire szörnyeket, félelmetes vagy groteszk lényeket, torz alakokat, vergődő, véres, sebzett és szenvedő élőlényeket asszociálnak. Az 1947-es „Kentaur” és az ugyancsak 1947-es „Unicornis” jól mutatják a kornissi szűrrealizmus absztrakt kalligrafikus irányba való elmozdulását. Ugyanakkor jól mutatják azt a különbséget is, ami az 1956 utáni tiszta kalligrafikus absztrakció és a még szűrrealista gyökerekből táplálkozó, félfiguratív csurgatásos művek között fennállnak.⁹

Korniss 1958-tól készíti folyamatosan kalligráfiákat, töretlenül 1963-ig. Ezután érdeklődése az informel térszerveződés intímabb, poetikusabb, ezoterikusabb formái felé fordul, bár 1967–68-ig készít kalligrafikus műveket is. 1963 után sajátos kísérlet tanúi lehetünk: Korniss megőrzi az expresszív, spontán, közvetlen önkifejezés gesztusait, ám újra strukturálni kezdi és sajátos képzeleti terekre szervezi ezeket. „Metamorfózis”-sorozatában (1963–64) a tudatos beavatkozás és a sokszor bonyolult, raffinált térszerveződések háttérbe szorítják a gesztusfestést, de megőrzi annak tartalmi mozzanatait, elsősorban a szubjektív önfeltárás bensőségességét. Az ötvenes évek végi, hatvanas évek eleji Korniss-kalligráfiák szélsőségesen és priméren közvetítik az indulati tartalmakat, a művészi Én pszichikai állapotának jelzéseit. Ugyanakkor még a legszélsőségebb gesztusfestményekben is nyomon követhető Korniss alkati szigorúsága, meghatározott képi viszonylatokra való törekvése. Éppen ezért a kornissi kalligráfia nem tekinthető a pollocki, kline-i, kooningi, motherwelli „action painting” rokonának; közelebb áll Mark Tobey meditatívabb, elrendezettebb, visszafogottabb festészetéhez. A Tobey-féle „white writing” („fehér írás”) alkalmazza ugyan a spontán akciófestés elemi és szervezetlen gesztusírását, ám a meditatív alkotói folyamat során mégis ellenőrzi, szervezi, irányítja is e gesztusokat. Korniss is csak nagyon ritkán részkedik a teljesen automatikus, spontán, szabadjára engedett, utólag nem kontrollált akciófestés mezejére. 1958-ban és 1959-ben készít néhány kalligráfiát, melyeken az elemi gesztusok a maguk provokatív csupaszágában és szervezetlenségében jelennek meg. Ekkori kalligráfiái valóban az akciófestés legszélsőségebb megnyilatkozásaihoz köthetők. Ám amint kibontakozik a kornissi kalligráfia, megindul a rejtett szerveződés, esztétikai komponálás, s az elemi gesztusok sorokká, a sorok – belső rendező elv alapján összetartott – eleven, lüktető struktúrákká válnak. Az ún. „íráso” kalligráfiák vizuális előképeként Korniss gyakran hivatkozik a paraszti kerámia bizonyos csurgatásos felületképzésére, illetve – egészen más forrásvidékről – a távol-keleti kalligrafikus festészetre. Ez a két forrás is jól mutatja, hogy a hazai kalligráfia képviselőiben megvolt az igény arra, hogy tradicionális előképeket keressenek gyökeresen újszerű, s itthon meglepően szokatlan művészeti törekvéseik „legitimizálására”. Különösen áll ez Kornissra, akinél a kalligrafikus kor-

szak kezdete egy három évtizedes alkotói periódus radikális lezárását jelentette: a kalligrafikus festészet nem vezethető le a szentendrei korszak ún. „konstruktív-szürrealis” programjából, amely a közép-kelet-európai népi tradíció és a nyugat-európai modernség szintézisére törekedett.

A komissi korszakváltás azért is különösen jelentős művészettörténeti szempontból, mert 1956 után a hagyományos absztrakt, félabsztrakt, postszürrealista és posztexpresszionista festészet is új életre kel. Komiss viszont, aki pedig jelentős szerepet játszott az Európai Iskola művészetében, s ekkor már az idősebb generációhoz tartozik, kalligrafikus festészetével egy merőben új, tradíció nélküli, gyökeresen más, eddig jelen nem lévő művészi kifejezőmód első képviselőjévé válik. A magyarországi absztrakt expresszionizmus, kalligráfia, informel, lírai absztrakció képviselői főként az 1935–40 körül született, 1956 után induló, akkor legfiatalabb művészgeneráció tagjai. Egyéni fejlődésükben, noha sokan közülük messzire távolodtak az absztrakt expresszionizmus szubjektivista, drámai közvetlenségű, érzelmi-indulati tartalmú művészetétől, mégis az absztrakt expresszionizmus tölti be az „indulás”, a művészi „eszmélés”, az „első rátalálás” szerepét.

3. A magyarországi absztrakt expresszionizmus irányzatai

„Erősebb hatással van a fiatalokra Komiss Dezső, aki a negyvenes években az Illumination című grafikai sorozatával a könnyed kalligrafikus festésmódnak vetette meg az alapjait, s ezzel járható utat kínált a modern kalligrafikus irányzatok, az informel és a gesztusfestészet eredményeinek alkalmazására.” — írja Perneczky Géza a hatvanas évek új művészi kezdeményezéseiről.¹⁰ Az absztrakt expresszionizmus egyik hazai vonulatának valóban a kalligrafikus festészet, illetve a gesztusfestészet tekinthető. A Komiss által művelt kalligráfia mellett előképként szolgálnak a hatvanas évek elejétől nálunk is ismertté váló amerikai és nyugat-európai akciófestők, elsősorban Pollock, Kline, Kooning, Motherwell, illetve Hartung és Mathieu. A kalligrafikus és akciófestészeti vonulat természetesen önmagában is differenciált képet mutat: az artistikus, elegáns, kiegyensúlyozott és fegyelmezett, szervezett kalligráfiától a szenvedélyes, vagdalkozó, nyers és drámai gesztusfestészetig, és az ezek közötti átmenetek egyéni útjaig sokféle megnyilatkozás megfigyelhető. Ebben a csoportba sorolható maga Komiss, valamint a hozzá legközelebb álló két művész, Hencze Tamás és Tót Endre. Mindkettőjük művészetében már közvetlenül érződnek az amerikai gesztusfestészet szemléleti és formai elemei. Nádler Istvánnak a hatvanas évek végén készített gesztusfestményei ugyancsak ebbe a csoportba sorolhatók. Frey Krisztián absztrakt expresszionizmusa e vonulat legszélsőségebbé megnyilvánulása. Keserű Ilona erőteljes, drámai töltésű, konfliktusgazdag tasiszta képei pedig sajátosan egyesítik az amerikai akciófestés és az európai, főleg francia, spanyol, olasz tasizmus indulatosságát, s ugyanakkor bizonyos hazai festői tradíciókat is megőriznek magukban. A kalligrafikus kifejezőmód sajátos, késői leáramlásából táplálkozik Galántai György és Csáji Attila festészete, melyben a jelek képi szerveződése egyre fontosabbá válik.

A hazai absztrakt expresszionizmus másik fő vonulatát a lírai absztrakt és informel törekvések alkotják. Itt kevésbé érhető tetten az amerikai „action painting” hatása, s a „drip painting” („csurgatásos festészet”) módszereivel sem találkozunk. Rendkívül jelentős viszont az európai — főként francia és spanyol — lírai absztrakt festészet, Manessier, Bazaine, Soulages, Estéve, Riopelle hatása, valamint a spanyol Tapiés fakturális telítettségének és érzelmi gazdagságának példája. A primér gesztusok minden szerkezeti megkötöttséget szétfeszítő, robbanó erejű, destruktív érvényre juttatása helyett itt az intim, szemlélődő, filozofikus festőiség formaszervező törekvéssel találkozunk. A magyar lírai absztrakt

festészetben is a spontán formaszerveződés intellektuális kibontakoztatása, a belső átleskiesítetttség által összefogott eleven rendszerek, képi organizmusok harmonikus kialakítása a cél. Anthony Everitt írja az európai lírai absztrakcióról: „...Európában nem találjuk a festőállvány-festészet megtagadását a méretek növelése által: itt nincs a képszéleken túlradó (all-over) színes mező.”¹¹ Ugyanez érvényes a magyarországi lírai absztrakcióra is. Molnár Sándor, Hortobágyi Endre, Molnár László, Bak Imre, Nádler István hatavanas évek eleji-középi munkáin mindvégig megmarad a képszéleken belül megteremtett önálló organizmus „zárttsága”, azaz a képi egység nem minden irányba folytatható, hanem belülről kifelé szervezett, lehatárolt rendszert alkot. A színintenzitás nem robbantja szét a képfelületet, hanem inkább a belső vizuális összetartóerőt élteti, lelkesíti. A képméretek növelésével sem találkozunk. Megmarad a festői felület apró és finom elemekkel való kialakítása, az egymás mellé helyezett foltok harmonikus, de feszültséget is tartalmazó szerves összeépülése. Ahogy a francia lírai absztrakt festészetben is egy harmonikus alapélmény, a világban munkáló rendszer elevenségének harmóniája fejeződik ki, úgy a magyar lírai absztraktok is egy szerves és minden részletében kidolgozott, artisztikus egység megteremtésére törek-szenek. Ez ugyanakkor nem jelenti az erősebb indulati tartalmak elfojtását, csupán artiku-lálást. Az érzelmi-indulati telítettség fokában nagy eltérések mutatkoznak az egyes művé-szek között. Bak Imre és Molnár Sándor intellektuálisabb, „hűvösebb” alkatok; műveik-ben a rendszerré szerveződés kiegyensúlyozottan és harmonikusan folyik. Molnár László és Nádler István érzelmesebb, líraibb alkatok; rendkívül izgalmas, kolorista festményeiken közvetlenebbül érződik a művész pillanatnyi pszichikai állapotának lejegyzése.

A lírai absztrakción belüli irányok a hatvanas évek második felében tovább finomod-nak. Bak Imre fokozatosan a strukturális problémák felé fordul, s elsőként távolodik el a szubjektív, közvetlen, érzelmi telítettségű informel festészettől. Molnár Sándor művésze-tében mind a mai napig megmarad az érzelmi-indulati tartalom, ugyanakkor egyfajta „hű-vösödés” mutatkozik festészetében a hatvanas évek második felében. Míg Bak a struktu-rális művészet felé halad, addig Molnár Sándor a hazai monokróm festészet úttörőjévé vá-lik. A némiképp Rothko hatását mutató, egy-egy szín belső tónusértékeiből felépített, mély-tűző, kolorista értékekben gazdag „színes mező” festményei az egyetemes művészetben is bekövetkező fejlődési folyamat fontos hazai megjelenítői. A másik póluson Hortobágyi Endre, Molnár László és Nádler István művészete helyezkedik el: itt erős az érzelmi mo-tiváció, a felületek eleven lüktetése személyes és közvetlen önkifejezésből táplálkozik. Ná-dler eljut a tiszta kalligráfiáig, s művészete itt az első nagy vonulathoz, a kalligrafikus és gesz-tusfestészethez kapcsolódik. Bár érdeklődése hamarosan a geometrikus alapformák rend-szerszervező lehetőségei felé fordul, a minimálformák hűvös szerkezetei mellett továbbra is alkot gesztusfestményeket. Ez a párhuzamosság jellegzetes közép-kelet-európai művészi attitűd. Valószínűleg az időbeli megkésetttség és a gyors „felzárkózási igény” hozza létre a magyar művészetben az egymással ellentétes művészi kifejezőmódok tartós párhuzamos jelenlétét – és bizonyos egymáshatását. Ezt látjuk Tót Endre és Frey Krisztián absztrakt expresszionizmusában, ahol bizonyos pop art elemek (számok, betűk, jelvények, szignál-szerű motívumok stb.), valamint pop art kompozíciós módszerek épülnek be a gesztusfest-mény szövetébe. Nádler István művészetében pedig majd egy évtizeden keresztül párhüza-mosan van jelen a primér geometria és a primér gesztus. Hencze Tamás rendkívül leszűrt, monokróm festészetében pedig a szemléleti hasonlóság feltűnő: akkor is egy-egy alapelem, illetve vizuális hatás határozza meg műveit, amikor már szakít az egyetlen festői gesztusra szorítkozó kalligrafikus festéssel. Hencze műveiben az egyetlen, kizárólagossá tett „ese-mény”, „történet”, „folyamat”, „fejlődés” válik meghatározóvá, kiszorítva minden más

differenciáló mozzanatot. S ez a szemléleti alapvetés mindvégig jellemzi rendkívül következetes és tiszta művészetét.

Úgy tűnik, a hazai absztrakt expresszionizmus két fő vonulata, azaz a kalligrafikus és gesztusfestés, illetve a lírai absztrakció – a sajátos művészettörténeti szituáció meghatározó tényezőinek hatására – nem olyan élesen konfrontálódik az őt követő irányzatokkal (a pop art hazai megnyilvánulásaival, illetve a geometrikus és strukturális művészettel, a „hard edge” itthoni formáival), mint ahogy ez az egyetemes művészetben történt. Az Amerikai Egyesült Államokban a megszülető pop art éles gúnnal és kíméletlen destrukcióval fordult szembe az absztrakt expresszionizmussal.¹² A geometrikus formákból építkező, hűvösen intellektuális, személytelenül tárgyyszerű, érzelemellenes „hard edge” („kemény él”) és „colour field” („színes mező”) művészet pedig egyértelmű élességgel zárta le a személyes önkifejezésen alapuló, érzelmi-indulati indíttatású, neoromantikus festőiség korszakát. Más kérdés, hogy a kibontakozó pop art és újrealizmus nem egy képviselőjének, mint pl. Robert Rauschenbergnek és Jasper Johnsnak a művészetében jónéhány évig még továbbél a gesztusfestészet ecsetírása, festői felületalakítása – de alapvetően más értelmezésben.

A hazai absztrakt expresszionizmus inkább lassan és csendesen alakul át; s egyes művészeknél bűvópatakként hosszan továbbél. Szemléletileg pedig a korai hetvenes éveket jelentősen befolyásolja. Az absztrakt expresszionizmus egyfajta „vízválasztó” az ötvenes évek és a hetvenes évek művészete között: azok a fiatal művészek, akik átmentek az absztrakt expresszionizmus valamelyik iskoláján, a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején merészen és elfogulatlanul nyúltak új művészi kifejezőeszközökhöz, míg azok, akik nem művelték sem a kalligráfiát, sem a lírai absztrakciót, többnyire valamelyik hazai tradíció-vonulattal ötvözték a friss avantgarde áramlatokat.

4. Az egyes művészek – egyéni utak

Korniss Dezső művészetéről már részletesebben szoltunk; itt csupán az 1958 és 1968 közötti kalligrafikus korszak egyes állomásait kívánjuk felvázolni. Az első nagyméretű gesztusfestmények 1958-ban keletkeztek; ezt megelőzően 1956 decemberében készített nonfiguratív kalligráfiát.¹³ Itt teljesen szabadon érvényesül a primér gesztus spontán, zabolátlan, drámai ereje. Röviddel ezután, már 1959-ben megjelennek a jellegzetes „írásos kalligráfiák”, ahol a vizuális rendszerré szerveződés sorokká, kis egységek ritmusává alakítja az elemi foltokat és csurgatott vonalakat. Ecsetet jónéhány évig nem használ Korniss: zománcfestéket csurgat, különböző színű, sima vagy rücskös felületekre. Gyakran használ homokos alapot is. Az „írásos kalligráfiák” egy típusában a csurgatott vonalak apró foltokká esnek szét, s a ritmikus elrendezés ezeket használja alapelemekként. Az „írásos kalligráfiák” másik típusában megmaradnak az örvénylő, egymást keresztező, egymásba fonódó csurgatott vonalak, s dzsungelszerű, sűrű, egyre bonyolultabb és tömöttebb képfelületeket alkotnak. Itt a vonalak megőrzik az indulati tartalmakat, a kifejezés frissességét, elemi erejét, gyakran destruktív, struktúra romboló zabolátlanságát.

1964 és 1968 között számos kisméretű ecsetrajzot alkot Korniss, melyek a gesztusfestés kirobbanó ereje helyett az intimitás, a csendes és finom kalligrafikus rögtönzések szépségével lepik meg a nézőt. Gyakran feltűnnek itt bizonyos szimbolikus alapjelek (kereszt, csillag, tagadást kifejező X-forma stb.). Korniss páratlan biztonsággal, keccsességgel és intellektuális érzékenységgel varázsolja a papírra képi gondolkodásának meditatív jeleit.

Ezzel párhuzamosan alkotja a Metamorfózis-sorozatát, melyben a térszervezés poetikus, érzelmi tartalmú és asszociációgazdag lehetőségei foglalkoztatják. Számúzi a zárt kontúrú formákat, az egyértelmű síkszerűséget és képzeleti mélységet sugalló, párába, ködbe

burkolózó tájakat, jégge dermedt vízfelületeket, távoli bolygók elképzelt felszínét asszociáló festői felületet képez. A csurgatott vonalak és foltok helyett a felület kaparással, maratással, dörzsöléssel elért gazdagsága hordozza az érzelmi-lírai tartalmakat. 1968 után azonban végleg szakít a szubjektív önfeltárulkozás formáival, többé nem készít sem kalligráfiát, sem emocionális tartalmú, poetikus informel képeket, hanem visszatér a szigorú, hűvös, személytelen és objektív rendszerelvűséghez.

Korniss közvetlen közelében alkot Tót Endre, akit joggal tekinthetünk ebben a korszakában Korniss-tanítványnak. Tót korai, 1963–64-es munkái meglepően érettek, frissek, érzelemgazdagok és merészek. Színvilágában messze távolodik Korniss fekete-fehér-vörös szigorától és kedvvel nyúl a zöldes, rózsaszínes, barnás és szürkés árnyalatokhoz is. Széles ecsetnyomokkal és csurgatott foltokkal egyaránt dolgozik; s képeiben mindvégig teret hagy egyes konkrét, tárgyias, „informatív” elemeknek (számoknak, betűknek, szavaknak, sőt 1967 körül fotóberagasztásoknak is – Robert Rauschenberg és Jasper Johns hatására). 1963–64-es gesztusfestményei lendületesek, indulati tartalmuk nyilvánvaló. Tót gyakran érzékeltet képzeleti mélységet festményein, s gyakran fest több rétegben, lazúrosan. Ez a gondosság és festői telítettség nem csupán esztétizmus, hanem komoly alkotói program hordozója. Tót festészetében ugyanis merészen megkísérli egységes művészi világgá építeni a hazai festői tradíciót és az egyetemes modern áramlatokat. Perneczky korán észrevette Tót művészi szándékának szintézis-jellegét: „Tót művészete társai között a legátfogóbb, éppen ezért minden korszerűsége mellett is a legtöbb szállal kapcsolódik az elmúlt ötven év magyar festészetéhez is. Korniss tanítványaként ő is kalligrafikus munkákkal jelentkezett; de kezdettől fogva megvolt képein az az atmoszférikus hatás és vörhenyes-zöldes kolorit, amely a posztimpresszionista festészet magyar iskolájára jellemző. ...Tót legfőbb ereje az a könnyű, festésre teremtett kéz, amely szinte Frans Hals faktúráját tudja pillanatok alatt a vászonra varázsolni.”¹⁴ Később, a hatvanas évek közepén Tót színei is változnak: több vörös és fehér színsáv tűnik fel, s a kalligrafikus ecsetfutamok lágyágát disszonánsan megtörik a piros-fehér-zöld csíkok, fekete számok, betűk. 1967 után Tót festészete gyorsan eltávolodik a gesztusfestésztől és a pop art emblematikum megnyilvánulásaihoz zárkózik fel. Tót fejlődése jól mutatja a hazai absztrakt expresszionizmus sajátos összetettségét és nagyszabású, több jelenséget összefogni akaró, kissé naiv lelkesedését. Tót szinte egy évtized alatt megteszi az utat a posztnagybányai lírai természetátérzéstől a kalligráfián át a pop artig, s mindezt egyéni hangvétellel, többé-kevésbé vállalt magyar tradíciókkal.

Hencze Tamás merész, nagyvonalú, végletes ellentétekre épülő fekete-fehér kalligráfiái teljesen elszakadnak a hazai festői hagyomány minden iskolájától. Hencze 1964 és 1967 közötti munkái képviselik legtisztábban a primér gesztusfestészetet Magyarországon. Sem leképező, átíró elemeket, sem atmoszférikus táj-felérzéseket, sem szintézis-igényt nem találunk műveiben: Hencze egyetlen gesztusra szorító, drámaian a „semmibe” hasító indulatlan nyomatai Kline és Kooning fekete-fehér festményeivel rokon szellemiséget árasztanak. Míg Korniss gesztusfestményeiben ott munkál a rejtett belső zártság, addig Hencze gesztusfestményei „kívülről” szakadnak be a fehér alapra, többnyire egy irányból csapódnak be az „üres” térbe és telítik végletes feszültséggel a képi teret. Nincs feloldó átvezetés, csakis keményen egymásnak feszülő erők. Hencze puritán és végletekre redukált festői ecsetirása olyan képi energiákkal telített, melyek szétzúzzák a keretek közé szorított kép-teret és kiáramlanak a valóságos térbe. Ha lehetséges egyáltalán „all-over-effect”-ről beszélni a hazai absztrakt expresszionizmusban, akkor ez Henczénél helytálló. Művészetében a hatvanas évek harmadik harmadában „hűvösödés” és intellektualizálódás figyelhető meg, s a személyes tartalmak direkt és drámai kifejezése helyett a végtelen terek és a zárt struk-

túrák egymásra vonatkoztatása, a mozgásnak szinte a mozdulatlanságig való megdermesztése foglalkoztatja. Az elemi tisztaság, a végletesen lényegretörő fogalmazás és a teljes nonfigurativitás mindvégig megmarad.

Frey Krisztián festészete az absztrakt expresszionizmus utolsó fázisához kapcsolódik. Egyrészt semmiféle hazai hagyományra nem támaszkodik; másrészt pedig a szubjektív ecsetírást a „firkálás”, rajzolgatás, szavak, jelek, nyomok nagyvárosi kalligráfiája felé viszi el. Pemeczký Frey művészetét tekinti a leueurópaibb magyar kalligráfiának: „Frey Krisztián a kalligráfia legtisztább, mondhatnánk: leueurópaibb változatát teremtette meg fehér koloritú képeinek bő sorozatán. 1964-től készült képein nemcsak a stílus külső jegyei, az írva mozgó ecset dinamikus mozgása biztosította ezt a kalligráfiát, hanem a szó szoros értelmében vett írás is, hiszen a képek faktúráját az egymásra írt szövegmentumok, az összeroldódó kurzív betűk játéka tette dússá és szenvedélyessé. Frey Krisztiánnak nincsenek magyar elődei, mert az ő szenvedélyes és eruptív kalligráfiái mellett Komiss képei is inkább a megállapodott dekorativitás, a hibátlan ízlés mintadarabjai.”

A hatvanas évek harmadik harmadában Frey és Tót egyaránt¹⁵ fotókat illeszt a gesztusfestmény kavargó, szeszélyes, indulati tartalmú felületébe. Frey festményei ugyanakkor mindvégig erősen expresszívek, míg Tótnál lassú lehűlés figyelhető meg. Ugyancsak eltérő Frey és Tót kolorizmusa. Frey minden ekkori képe a fehér tónusok és a fehéren fehér kalligrafikus örvénylések visszafogottan szenvedélyes, csupán fekete és szürke jelek, betűk, szavak által felszaggatott felületekből áll, míg Tót festészete az egymásba mosódó lágy színek sokféleségéből tevődik össze. Míg Tótnál alapvetően harmonikus felületek keletkeznek, Frey festményei zaklatottak, sebzettek.

Nádler István útja a hazai absztrakt expresszionizmus másik fő vonulatából, a főként francia hatásra kibontakozott lírai absztrakcióból indul. 1963-as „Niké” című, rendkívül gazdag koloritú festménye jól mutatja a Riopelle-féle sötét, dinamikus, lendületes színsávok érzelmi kifejezőerejének megértését, Bazaine és Manessier hatását.¹⁶ Jellemző, hogy Nádler itt még „figuratív” alaphoz indul ki, viszont a választott motívum nem „természeti”, hanem „művészi” tárgy: a hellenisztikus Niké szobor. 1963-ban és 1964-ben készített lírai absztrakt festményei többnyire Manessier és a párizsi iskola harmonikus felületszerveződésének átéléséből születnek, mindvégig lágy, meleg, mélytűzű színekkel, gazdag részletekkel. A hatvanas évek második felében azonban Nádler olyan kalligráfiákat alkot, melyek a primér, szélsőséges ellentétekre épülő, egyetlen mozdulattól, egyetlen erős indulattól származó gesztusokat juttatják érvényre. A tiszta fehér alapon megjelenő bama, kék, fekete ecsetnyomok a rögtönzés és a spontán indulatkifejezés radikális útját tárják elénk; leginkább Hencze Tamás gesztusfestményeivel tartanak rokonságot.

Keserü Ilona festői indulásakor már egyfajta eleven egyensúlyt teremt az indulati önkifejezés tiszta közvetlensége és az intellektuálisan szervezett, fejlesztett kompozíció zárt és meghatározott világa között. Ennek a törekvésnek felel meg a lendületes, erőteljes ecsetnyomok kavargó, lüktető rendszeréből kialakított felületi intenzitás „keretek közé zárása”. Keserü képei mindig zárt kompozíciók; nem találjuk nyomát az „all-over” hatásnak. Sőt, Keserü festészetének monumentalitása abból fakad, hogy merészen kiemel bizonyos alapformákat és ezek köré szervezi a lüktető képi organizmust. Színei nem olyan lágyak és sejtelmesek, mint Nádler 1963–64-es festményein, hanem sok szürkét, barnát, valamint feketét tartalmaznak. A körforma és tojásdad alakú, fekvő vagy álló folt mellett Keserü gyakran alkalmazza az egyenes, vagy enyhén ívelt sötét sávot, amit gyakran ceruzával firkált felület egészít ki. Érzelmi telítettsége, vad és elementáris gesztusai miatt Keserü a hazai gesztusfestészet monumentális erejű képviselőjének tekinthető; ugyanakkor a harmonikus kompozíció megőrzésének, a befelé építkező képi organizmus megtartásának igénye miatt

festészete kapcsolódik a másik fő vonulat franciás iskolázottságú lírai absztrakt festészetéhez.

Molnár Sándor, Hortobágyi Endre, Bak Imre és Molnár László művészete sok közös mozzanatot mutat a hatvanas évek elején. Mindannyian zárt kompozícióban gondolkoznak, s egyikük sem alkalmazza sem a csurgatásos eljárást, sem a primér gesztus-nyelvezetet. Ehelyett a sötét és világos, illetve mélységet és síkot sugalló foltok rendszeréből szervezik harmonikus hatású kompozícióikat. A szín itt elsődleges kompozíciószerű elem. Nem csupán kitölt egy formát, hanem formát és teret alkot, képi összefüggéseket teremt. Nem csupán értelmezi a síkot, hanem átélkesíti, érzelmi tartalmakkal telíti. Bak Imre ekkori művein a sötétkék, bordó, lila és sötétvörös tónusok dominálnak; s a színek úgy szerveződnek formákká, hogy közben maga a képi egész ritmizálódik, bizonyos rejtett erővonalak, tengelyek mentén. Nincsenek kiemelt formák, hanem az egész képfelület kap festői értelmet. Molnár László és Hortobágyi Endre képein ugyancsak az egymás mellé rendezett, apró és lágy részletformákkal kialakított ritmusegységek eleven rendszerre válását figyelhetjük meg. Színeik többnyire mélytűzűek, a faktúrák hol simábbak, hol egészen zaklatottak, rücskösek. Molnár László és Molnár Sándor festményei gyakran élnek a durvább fakturális hatásokkal, s vastag festéknyalábokat visznek fel, hol csíkokban, hol kerekesebb foltokban a képfelületre. Bak Imre festészetében a felület közvetlenül nem kap ilyen erős hangsúlyokat, mivel nála mindig a képmező egészének ritmikus összehatása dominál, s a felületek visszafogottabbak, hűvösebben kialakítottak. Bak festészete a magyar lírai absztrakció intellektuálisabb vonulatához kapcsolódik, míg Nádler, Hortobágyi, Molnár László festészetében az érzelmi telítettség és a kolorista értékek fontosabb szerepet játszanak.

Molnár Sándor, aki az ún. „zuglói kör” megalapítója,¹⁷ s a hazai lírai absztrakt művészet képviselőinek legtudatosabbja, művészetében az erős indulati rétegek képi organizmussá szervezésétől a „hűvös”, meditatív, egyetlen szín belső tónusértékeivel kiképzett „colour field” („színes mező”) festészetig jut el, alig négy év alatt. 1966-os önálló kiállítása a budapesti Mednyánszky Teremben, majd pedig 1968-as tárlata a KFKI Klubjában a hazai lírai absztrakció rendkívül jelentős eseményei. Az 1966-os tárlaton 30 művel szerepel, egytől egyig nonfiguratív alkotásokkal. 1963-as első párizsi útja után megerősödik benne a teljes nonfigurativitásra való törekvés; bár festményei gyakran keltenek tájképi asszociációkat, nem annyira a látvány tárgyiassága, mint inkább hangulati tartalmai miatt. 1966 után az apró foltok rendszeréből kialakított, intim hangvétellű, egymáshoz lágyan simuló formák ritmikus elrendezésével szervezett képeit fokozatosan felváltják a mélységes csendet, belső nyugalmat, hallatlanul visszafogott, lassú mozgásokat sejtető monokróm képek. Ezzel a fejlődési folyamattal Molnár Sándor is eltávolodik a lírai absztrakció szélsőségesen szubjektív korszakától és fokozatosan a személyen túli, elvont és szellemi jelentések megragadása felé fordul. Ugyanakkor Molnár festészetében mind a mai napig megőrződik a hatvanas évek lírai absztrakciójának érzelemgazdagsága, organikussága, a rejtett szerveződések elevensége és a képi harmóniára való törekvés.

1968 és 1970 között az absztrakt expresszionizmus végleg átalakul. Ennek az átalakulásnak a jegyeit viselik Galántai György kalligrafikus ecsetrajzai, ahol a fekete–fehér ellentét már kevésbé indulati tartalmú, sokkal inkább a későbbi strukturális kutatások alapanyagául szolgáló pozitív–negatív pólusok hordozója. 1970-re lezárul az absztrakt expresszionizmus hazai jelenlétének korszaka.

(1983)

JEGYZETEK

1. EVERITT, A.: Abstract Expressionism. Thames and Hudson – London, 1975.; – The All-over Field. 13.

2. Az „automatikus írás” („écriture automatique”) a szürrealisták által javasolt és gyakorolt módszer, amely azt célozza, hogy a művész mindenfajta tudatos ellenőrzés, intellektuális elhatározás, terv, elrendezés nélkül, közvetlenül beszélje ki, írja ki magából a tudat alatti képzeteket. A freudizmus pszichoanalízisét használva alapul, Breton a művészetben megvalósuló szabad önfeltárlkozás módszerének tekintette az automatikus írást. Lásd még: A szürrealizmus. Szerk.: Bajomi Lázár Endre. Gondolat, Budapest 1968.

3. THOMAS, K.: Bis Heute – Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971.; 269.

4. Párizsban 1948-ban alapították a Cobra-csoportot, holland, belga és dán művészek. A Cobra elnevezés a három ország fővárosának nevéből származik (Copenhagen, Brüssel, Amsterdam). Tagjai: Pierre Alechinsky, Karel Appel, Corneille, Constant, Asger Jorn stb. A csoport 1951-ben feloszlott ugyan, de tagjai ezután is gyakran állítottak ki közösen. Az európai absztrakt expresszionizmus jelentős képviselője volt; sajátos európai változata az amerikai akciófestésnek, melyben számos európai expresszionista hagyomány is új életre kelt.

5. Az „informel” (szó szerint: „formátlan”, forma tagadó) kifejezést elsőként Wols, Dubuffet, Fautrier 1945-ös párizsi kiállítását alkalmával vetették fel, maguk a művészek. A René Drouin galériában kiállított munkáik ugyanis nem csak az expresszív mozzanat felerősödését mutatták, hanem a forma roncsolásának addig ismeretlen fokát. Bár Dubuffet festményein még félfiguratív elemek is voltak, s Fautrier is gyakran arca asszociáló formációkat festett, vésett, nyomott a homokos festékbe, ezek a motívumok mind belemélyedtek a festői felület faktúrájába, melyet addig kevésbé szokásos módon munkáltak meg a festők. A zárt kontúrú alakzatok átadták helyüket a felület roncsolásával létrehozott, lüktető és zaklatott foltoknak, vonalaknak, festécsomóknak. Az informel kifejezés később általánosabbá vált.

6. NÉMETH L.: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről. Új Írás, 1961/8. 738–744.

7. BRETON, A.: A szürrealizmus első kiáltványa. 1924. In: A szürrealizmus. Gondolat, Budapest, 1968.; 175.

8. Korniss Dezső: Halott katona. 1944. olaj, papír, vegyestechnika, 22x18,5 cm; magántul.

Korniss Dezső: Búcsú. 1944. olaj, papír, vegyestechnika, 13,5x19,5 cm; magántul.

A „Búcsú” című képet először Kassák Lajos közli a „Képzőművészetünk Nagybanjától napjainkig” című, 1947-ben, Budapesten, a Magyar Műkiadó Kiadásaként publikált tanulmánykötetében, Korniss művészetének elemzése mellett a 79. oldalon.

9. Korniss Dezső: Unicornis. 1947. olaj, vászon, 23,3x17,5 cm; magántul.

Korniss Dezső: Kentaur. 1947. zománc, papír, 32x21 cm; magántul.

10. PERNECZKY G.: A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben. In: Képzőművészeti Almanach 1. Corvina Kiadó 1969.; 55.

11. EVERITT, A.: Abstract Expressionism. Thames and Hudson, London 1975.; 42.

12. „Egy Kooning-rajz 1953-ban végrehajtott kiradírozásával Robert Rauschenberg (szül. 1925) hasonló nulla-pontot állított fel az amerikai művészet történetében, mint Marcel Duchamp az ő 1915-ben kiállított Urinoir-művével. Az absztrakt expresszionizmus gesztus-nyelvezetét a kioltás és szimbolikus aktusa lezárta, mivel az többé nem tudott új lendületet adni az alkotásnak. Az új ugyanakkor az akciófestészet spontán intuíciókiáramlásától való elfordulásban formálódott meg, a használati tárgyakkal végzett spekulatív manipulációként...” – írja Karin Thomas, i. m. 298.

13. Korniss Dezső: Kalligráfia 1956. olaj, zománc, vászon, 18x35 cm; magántul.

14. PERNECZKY G.: A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben. In: Képzőművészeti Almanach 1. Corvina, Budapest, 1969.; 56.

15. Perneczky Géza: i. m. 56.

16. Nádler István: Niké 1963. olaj, falemez, 200x125 cm; a művész tul.

17. A „Zuglói Kör”-ről lásd u. e. számban Andrási Gábor tanulmányát. Lásd még: HAJDU I.: Csiky Tibor: Mai Magyar Művészet, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1979.

Lóránd Hegyi: Kalligraphie, abstrakter Expressionismus und Informel in Ungarn zwischen 1958–1970

(Vom Verfasser wurde keine Zusammenfassung der Redaktion zur Verfügung gestellt.)

Szubjektív bevezető

Életem meghatározó élménye volt, már a 70-es években, egy földszintes áruház az arizonai sivatagban (Kingmanben), a vadnyugati filmekből ismert magas, sárgára festett homlokzattal. Az áruház neve ugyanis ezért Sárga homlokzat (Yellow Front) volt. Rejtett és hátsó szándék, szimbolika nélkül, csak úgy egyszerűen.

Ezen üdítő közvetlenséggel, mely az 50–60-as évek amerikai pop artjának gyökerét jelenti, a magyar pop art kétszeresen sem találkozhatott. Magyarországot vasfüggöny védte a Nyugattól, leginkább az amerikanizálódástól, habár éppen Amerikában alakult ki az az egyöntetű tömegkultúra a szervezett és földrésznyi szolgáltatóhálózat révén, ami elvben a szocializmus ideáinak megfelelően volt. Másfelől itt, helyben, a folytonos üldöztetések nyomán kihalt a természetes nyíltság. Minden az emberről árulkodott. A névtelenség itt nem a mindenkinek szóló egyforma lehetőségek boldog tengere, hanem elérhetetlen menedék volt. Egy becsomagolt, virágokkal kifestett, kitömött jávorszarvas az utcasarkon még 1972-ben is félelemmel, gyanakvással töltötte el a járókelőket – legalábbis ezt tanúsítják a Szemadám György akciójáról készült felvételek. Azonkívül Magyarországon az 50–60-as években egységes tömegkultúra sem létezett, ill. csak a hivatalos ünnepek tömegdemonstrációiban, tehát eleve nem hozzáférhető banalitásként, hanem előírt ideológiai-politikai szimbólumrendszerként. A szolgáltatások egyenlensége, bizonytalansága, hihetetlenül alacsony színvonala szintelen (szürke) és jellegtelen „környezetkultúrát”, szegénységet jelzett, a városi (polgári) kultúra tradícióinak hivatalos lerombolásával párhuzamosan. A kultúra ilyenformán csak a grand artot jelentette, és az értelmiséghez kötődött. A szocialista kultúrpolitika ugyanis a mecénatúra és kultúraépítés legavítabb, legarisztokratikusabb, a kiválasztottakra és egyediségre alapozó típusát élte tovább, keverve azt a felülről való népszerűvelés 19. századi gondolatával. A kultúra művelődési anyagként került a tömegek elé (természetesen szelektálva és agitpropos szándékkal), valóban ingyen, de nem vette körül őket. Az értelmiség kultúráját pedig, a valódi grand artot kettős fal zárta el hermetikusan a közönségtől: a természetes elefántcsonttoronyé és a nyilvánosságból való kirekesztettségé.

A pop artnak nevet adó Lawrence Alloway 1954/55 telén, a populáris kultúráról rendezett előadássorozatot egyik szervezőjeként a londoni Institute of Contemporary Artban a mozirol, reklámról, sci-firől, pop zenéről mint a pop art forrásairól szólt. Ennek Magyarországon semmi párhuzama vagy következménye nem lehetett. Az évtized végére is inkább egy olaszos-franciás szentimentális sláger- és tánczenei stílus, divat, valamint filmrepertoár hódította meg a lakosságot. Popzenét csak a tájékozottabbak hallgathattak a Szabad Európa Rádió Cseke László vezette műsorában vagy az Amerika hangja luxembourgi adóján. Amerikai moziért Lengyelországba lehetett utazni, reklám és sci-fi nem volt. Természetesen az a demonstráció is ismeretlen maradt, amit 1963-ban Németországban Konrad Lueg és Gerd Richter szervezett a „kapitalista realizmusért”. Az 1960-as keletű, francia eredetű újrealizmus (Pierre Restany rendezte a kiállítást Milánóban) is csak szűk körben, a Franciaországba véletlenül eljutó Csemus Tibor révén hathatott (Lakner László munkáira a 60-as évek első felében, Méhes László „kacatleltárjaira” az évtized közepén).

Ez a nyugat-európai pop art lényegesen különbözött az amerikaitól. A direktség, a banalitás, a személytelenség távol áll az európai művészettől, mely ún. újrealizmusában is

tovább élte a „rétegett”, rejtett jelentésű műalkotást, annak intellektualizmusát, a mindennapi realitás helyett a mindennapok mitológiáját fedezve fel, s azt szubjektív realitásként, a szürrealizmusra is hagyatkozva jelenítette meg. A magyar értelmiség ekkori franciás műveltsége (egzisztencializmus stb.) hozzájárulhatott ahhoz, hogy az Európai Iskola óta lapangó szürrealizmus megújulhasson. Ezen kívül a szocialista realizmus áldirektsége, árealizmusa után az újrealizmus többértelműsége, a tárgyakban rejlő emberi, kulturális-történelmi tartalmat felszínre hozó szubjektivizmusa, az álpatosz helyett a líraiság felszabadítóan hatott. Természetesen arról szó nem igen lehetett, hogy valami saját tradíció a szétrombolt városi és falusi kultúra maradványain mutakozzék nálunk. Hacsak éppen ez nem: újrealizmusunk (az ún. mágikus realizmus) szegényes, ósdi, perifériális tárgyi kultúrára támaszkodott (Lakner László: Egy szoba múltja, 1961 – Gyémánt László: Az idő melléktermékei, 1965).

Azt mondhatnánk, e kor sajátos, mert jelképekben megmutatkozó populáris kultúráját az utókor fedezte fel. Például Pauer Gyula, amikor az Állami Áruház c. korabeli színmű kaposvári előadásához (1976) olyan díszletet tervezett, amely kiemelt néhány sajtáságot az 50-es évekből (a Pobjeda autót, a munkásöklöt, majálist) mint szimbólumot, vagy Bernáth(y) Sándor, amikor a 80-as évek elején az 50-es évek újságképei nyomán festette hiperrealista képeit (Tanulni, tanulni..., Ifjúság, tiétek a jövő), szembesítve az egykori jelszavakkal a nézőkben testet öltött valóságot. E sajtások valódi toposzai a komak, de csak a „szocialista realista” képeknek, így pseudo-populáris motívumoknak nevezhetjük őket. (Nem véletlen, hogy a pseudóval foglalkozó Pauer színpada olyan emlékezetes maradt.)

Mindebből úgy tűnhet – különös tekintettel a pop art és a valóság legendás kapcsolatára –, hogy a magyar pop art legfeljebb egy idegen stílus elsajátításának ujjgyakorlataira korlátozódhat, nem lévén megfelelő forrása a valóságban. De nem így történt. A pop art ikonográfiáját, módszereit ugyanis nem csak a külső feltételek határozták meg. Maga a pop art volt az, ami „átszínezte”, esetenként „feldiszipította” a valóságot (Pemečky Géza: A korzak mint műalkotás, 1988), bármilyen lett légyen is az. S ez a kedv nem ismert határokat. (Igaz, útlel is jött hozzá a 60-as évek elején.) Így Konkoly Gyula „lágýított” kezét formázó Főiskolai tanulmányát (1968) a szocialista realizmus kíméletlen szatírájaként láthatnánk (lásd munkásöklöt), ha nem sütné át rajta a szabadság majdnem brutálisan harsány öröme.

A hazai pop art „felfedezése”

Magyarországon soha nem rendeztek pop art kiállítást. Az egyetlen, pop és hard-edge című (Józsefvárosi Kiállítóterem, 1980) nem tartalmazott magyar műalkotásokat. Viszont a második Iparterv-kiállítást (1969) pop-kiállításnak nevezték (Szamosi Ferenc: Kunstgewerbe und Pop. Budapesti Rundschau 1969. nov. 28.) az egy térben megjelent különféle, a szokatlan témákat, anyagokat mindjárt nagy méretekben képviselő pop-művek átütő hatása miatt, ami megmutatkozott a kiállítást és katalógust szervező személyek utólagos rendőrségi és bírósági meghurcolásában is. Kétféle kiállítástípus foglalkozott mégis a pop arttal. Az egyikkel valóságos (ready-made és talált) tárgyakat felhasználó ill. tárgyalgó sajátossága folytán került kapcsolatba. Szentjóbý Tamás Altorjay Gáborral 1966-ban tervezett egy pop objekt-kiállítást olyan tárgyakból, melyek kiállításon való bemutatása képtelenségnek vagy elképzelhetetlennek tűnt addig. Ilyenformán a pop art dadaista, ironikus-abszurd voltát szándékozták kihangsúlyozni. (Szentjóbý a második Iparterv-kiállításon mutatott be ilyen tárgyakat.) 1971-ben Szemadám György rendezett objekt-kiállítást saját munkáiból az Állatkert oroszlanbarlangjában. Ezen azonban inkább a különösség, a szürrealitás dominált (kitömött zsiráf ezüstre festve, Csontangyal, Godot-ra várva, Keresztelő Szent

János feje egy tálon = belül kifestett kalap stb.). Attalai Gábor 1981-ben szentelt egy kiállítást a tárgyalakotásra képes textilnek (Objektek, szituációk és ellenpontok lágy anyagokkal, Műcsarnok). A magyar objektművészet összefoglaló bemutatója 1985-ben nyílt meg 101 tárgy címmel (Óbuda Galéria, rendezte András Gábor).

A másik kiállítástípus a kortárs művészet és a valóság viszonyát vizsgálva foglalkozott a pop arttal is. Így a Tendenciák c. sorozat 2. kiállítása (Másodlagos realizmus, Óbuda Galéria, 1980. rend.: Sinkovits Péter), majd a Többféle realizmus (Fészek Galéria, 1982. rend.: Keserü K.) és a Feltámasztott mimézis 1955–1988 c. váci tárlat (1988. rend.: Bárdosi József). Természetesen a magyarországi neoavantgárdot áttekintő nagy kiállítások (Tendenciák 1. Óbuda Galéria, 1980. rend.: Keserü K. – Nagy Ildikó, Új művészetért 1960–1975. Szeged, 1983. rend.: Mezei Ottó, „helyzet” 1983. Budapest Galéria Kiállítóháza, rend.: Bán András – Török Tamás, „Idézőjelben”. Székesfehérvár, Csók I. Képtár, 1986. rend.: Kovalovszky Márta – Ladányi József – Pataki Gábor, Mágikus művek. Budapest Galéria Kiállítóháza, 1987, rend.: Keserü K. – Török Tamás, Régi és új avantgárd 1967–1975. Székesfehérvár, István király Múzeum, 1987, rend.: K. Kovalovszky Márta – Ladányi József, Újdadaizmus. ELTE, 1988, rend.: a Művészettörténeti Tanszék hallgatói) mindig tartalmazzák a magyar pop art reprezentánsait. A pop újjáéledését tanúsító friss kiállítások a mSzaft^m (Emst Múzeum, 1988, rend.: Novotny Tihamér), a tatabányai Groteszk art és Új fétisek (1988, 1989, rend.: Varkoly László).

Összefoglaló tanulmány sem íródott a pop arttról. Nagy Ildikó A pop art megítéléséhez c. cikkén kívül (Valóság 1970. május) a Képzőművészeti Almanach 2. Mi a pop art? c. bemutatója a nagy amerikai popművészeket ismertette (1970). Egyetemes jelentkezésére tért ki Szabó György is az 1962-es Velencei Biennálé kapcsán írt, a kortárs művészet problematikáját Magyarországon elsőként tárgyaló könyvében (Képek és lagúnák, 1964), még neodada néven nevezve az irányzatot. (Ismeretlen maradt a magyar közönség előtt Czigány Magda 1967/68-as, e témába vágó cikkeinek, előadásainak sora, mely a Néző a képben c. kötetében olvasható. London, 1973.) Részletesebben Sík Csaba írt a pop art magyar képviselőinek sajátosságairól Fiatal művészek fővárosi tárlatokon c. cikkében (Képzőművészeti Almanach 3. 1972.), és természetesen az első Iparterv-kiállítás rendezője, Sinkovits Péter a katalógus betétlapján.

A nem célelvű, nem centrális (dadaista) montázsszerkesztés és tárgyhasználat, a felhasznált tárgyak defunkcionálása, trivialitása és a készített tárgyak abszurd szatírája, ezeken keresztül a stílusfejlődésből való kilépés és a mű helyett a valóság érzelmmel telítése (utóbbiról Perneczky Géza: Tanulmányút a pávakertbe, 1969) tűntek a legkézzelfoghatóbb pop art-jegyeknek, egyaránt mutatva az amerikai „cool” és az európai, áttételesebb, helyenként társadalomkritikai pop művészet sajátosságait. A magyar változat kultúrkritikai szemléletére Sík Csaba és Szabolcsi Miklós utalt (A neoavantgarde, 1981), eszerint a hazai pop art kentaurok jellegű: kultúrához kötődik, jelképei és technikái az egyetemes és sajátosan magyar művészeti hagyományba ágyazódnak. Ez utóbbihoz adalék Szőke Anikó tanulmánya: Piros fehér zöld (in: Sub Minervae nationis praesidio, 1989) ill. Keserü Katalin: Avantgárd és tradíció (in: Jelenkor, 1989. december).

Történet

A magyar pop art kezdetei arra az időre esnek, amikor az amerikai meghódította Európát (Rauschenberg nagydíja az 1964-es Velencei Biennálén). A főiskolát épp befejező két fiatalember (Jovánovics György és Konkoly Gyula) nyugati utazásának első állomása és döbbenetes élménye ekkor a bécsi nagy amerikai kiállítás volt. Ők azután Párizsban, a Sonn-

abend Galerie-ben folyamatosan kísérhették figyelemmel az amerikai pop art művészek munkáit. A magyar pop art képviselői azonban többfelől érkeztek, így sokféle volt az ipartervi bemutatók (1968, 1969) anyaga is, amit a magyarországi pop reprezentálásának tartathatunk. Vannak köztük olyanok, akiket akkor kifejezetten pop művészeknek ismertünk (Frey Krisztián, Konkoly Gyula, Siskov Ludmill, Tót Endre), egyesek életútjában a pop csak átszínezte a művek egy csoportját (Baranyay András, Lakner László, Major János, Méhes László), másoknak a pop art kínálta lehetőségek az életmű belső, autonóm törvényeit segítették kibontakozni, ezért csak egy-egy művel vannak jelen abban (Altorjai Sándor, Jovánovics György, Keserü Ilona, Paizs László). Végül – és már a 70-es években – sokak munkáiban szétválaszthatatlanul összefonódik a pop art más avantgárd irányzatokkal (Attalai Gábor, Galántai György, Pauer Gyula, Pinczehelyi Sándor, Szentjóbý Tamás, Várnagy Ildikó).

A modern festészetünk hagyományától elzárt festészen belül (tehát idegen anyagot nem használva) a Csernus-körben jelent meg az a montázsszerkezet és eltárgyasító naturalizmus, ami semmitmondó témákkal ötvözve jellegzetesen popos műveket eredményezett, először Konkoly főiskolától búcsúzó Gyógyfürdő parkja c. festményén (1964). A kép minden motívuma, figurája valahonnan kivágott, elidegenített elemnek látszik, akárcsak a pop art egyik alapműve, a valódi montázsként készült R. Hamilton-kép esetében (Pontosan mitől is olyan különbözőek, olyan rokonszenvesek a mai otthonok? 1956). A polgári idill így abszurd és humoros, ugyanakkor az alkotói szabadság öröme hatja át, ami a különféle (vattával, pengével kitörölt, nylonnal „cuppantott”) festékfoltok alkalmazásában is megnyilvánul. A Csenustól tanult, a motívumok megjelenítésének nem-ábrázoló módjai mellett Méhes Kacatleltarán 1964-ben bukkant fel M. Ernst decalcomanie-nek nevezett cuppantásos eljárása és Méhes új módszere, az ún. monopolitopia is. Valóságos tárgyat, a szürrealizmusnak az Európai Iskola által közvetített lehetőségeire támaszkodva, Keserü Ilona applikált képbe Egy színész nő emlékére c. munkáján (1965). A talált tárgy, kiállítási darabként, az esztétikumot tagadó dada „mindent lehet” elve alapján Szentjóbý Új mértékegységként bemutatott ólombotjával született újjá ugyanekkor. Majd az első happening nyomán (1966) a hulladékanyagok és az assemblage-kompozíció is meghonosodtak (Konkoly munkáiban). Az újságkivágatokat Tót emelte a festménybe combine paintingjein (Az utcán, 1965). Ő és Keserü a gesztusfestészet képviselőiként alkalmazták a lendületes, személyes kézjegyet is képeiken. 1967–68-ra a festékcsurgatás, hard edge-es felületekkel és figurális motívumokkal együtt, szinte általános megoldássá vált (Konkoly: Mireille Darc). Ezek a stiláris jegyek és módszerek az évtized végére a pop art két új technikájával gazdagodtak. Egyrészt a fotóreprodukciós sokszorosítással (szítanyomat), amivel motívumvariációk készíthetők. A hazai technikai felkészületlenség okán ugyanis ezek nálunk eleinte manuális úton, a forma sziluettjét adó sablonnal s a sziluett utólagos „kifestésével” készültek (pl. Marilyn Monroe figurái Konkoly UGARRAGU c. képén, 1967 stb.). Személytelenségüket, tárgyiasságukat a reklámgrafika betűtípusainak utánzása és képre festése is aláhúzza, ami nálunk először talán Lakner A saigoni buddhisták emlékére c. festményén jelent meg (1965). A másik újdonság, a festékszóró pisztoly használata magát a festői eljárást személytelenítette (Siskov Ludmill képein).

A pop art „tanulmányok” után 1967-re teljes szabadságában bontakozott ki az irányzat Magyarországon. A combine painting és az assemblage Altorjai Sándor Süllyedjek felfelé (E. M. portréja: Integető kép) c. hatalmas munkáján teljesedett ki, az applikált kabáttal, mozgatható kerámia-kézzel és újságképekkel, fotókkal megidézett figuráról szóló groteszk és személyes vallomással. Gesztus és hard edge, hard edge és naturalista képfelület jellegzetesen popos együttese jellemezte Tót új munkáit (A futó) ill. Lakner festményvariációit

(Füst I–III). 1968-ban a kisebb egyéni kiállítások (a BME diákotthonaiban Frey Krisztiáné, Lakner és másoké, Tóte, a Mednyánszky Teremben Göbolyös Gyuláé, a Budafoki Művelődési Otthonban Gyémánt Lászlóé) az egyéni karakterek kirajzolódását segítették. Így az év végi Iparterv-kiállításon markánsan egyéninek mutatkozott Frey, teleírt vásznaival (Cseh A. emlékeztére, 68 augusztus) és próbababájával (Francesca Bertolini emlékére), a személytelen tárgyasítás hatását még mindig manuális motívumsokszorozással, felnagyítással elérő Lakner (Csontok), a hagyományos műfaji és ágazati kereteket legbátrabban áttörő Konkoly hulladékanyagokból összeállított, rauschenbergi assemblage-aival (It's a quarter to one) és felnagyítás útján jelképpé emelt, ugyanakkor az előállítás dadaista módjával a jelképiséget bagatellizáló, ironizáló textilplasztikáival (Lágyított tojás). Nem lehetett véletlen, hogy éppen az ő Mednyánszky-termi egyéni kiállítását nem engedélyezte a Lektorátus teljes vezetőségét felvonultató zsűri.

Az anyag egy részét azonban összefogta egy sajátos problematika: a művészeti klasszicitás és a pop art hétköznapiságának küzdelme. Jovánovics György Ember c. szobrában a tökélyre emelt realizmust ugyan a gipszlenyomat technikája helyettesíti, a klasszikus szobrászi anyagot a törekeny gipsz és valódi sál; a Bourbon-liliomos mustra ugyan homogenizálja és semlegesíti a legszemélyesebb (test)részeket, így tehát az egész Ember egy mű-tárgy, mégis a tökéletesen elvont, nagyjából az anatómiától is független gyűrődésekbe merevedő drapéria a szobrászat autonóm értékeinek hordozója. A pop art eszközeivel a szobrász a szobrászatra kérdez. A tárgyasítás bevallásával, az autonómiát tagadó avantgárd-hullám kellős közepén, a mechanikusan előállított mű-tárgy a kiindulópontja egy új szobrászati autonómiának.

Ikonográfia

A második Iparterv és más 69-es kiállítások kapcsán már körvonalazhatunk egy sajátos pop art ikonográfiát, ami – tekintettel a magyar hiánygazdaságra, kezdetleges tömegkommunikációs és reklámtechnikára – alig kötődik az egyetemes pop tematikához. A bevezetőben jelzett városias tömegkultúra egyedül Konkoly hatalmas sárga, vászon telefonjában testesült meg (1969). Mert Méhes „fétise”, a téstárból összegyúrt, a TV-ből ismert Mazsola már ironikus hangon szól az újdonsült autóvezetőkről, Cím nélkül című, ugyancsak 1969-es, fűzővel összetartott téstakompozíciója pedig a nőkről. 1970 körül kezdett Langyosvíz-sorozatában a hiperrealizmus festői eszközeivel, csoport- ill. életképekben ábrázolta e típusokat a vidékies Magyarország groteszk társadalomrajzaként. (Előzménye lehetne Konkolytól a Gyógyfürdő parkja, de Méhes eltávolodott a képalkotási lehetőségek popos kavalkádjától.) A nagyvilág, a popkultúra a sztárok (Marilyn, Liz Taylor), a walesi herceg, néhány jazz-zenész és Louis Malle sablonokkal, intenzív festőiséggel összehabzsolt alakjai révén jelent meg Konkoly csurgatással és hard edge-sávokkal is megmozgatott képmontázsán, az UGARRAGUn (1967). Van Gogh cipője és a szomorú arcú szerető azonban nem hagy kétséget afelől, hogy ez a nagyvilág nem Magyarország.

Nem jelképek útján, de magazinfotókkal, festői gesztusokkal üt át Tót Endre sodró lendületű combine paintingjein a vitalitással, nyüzsgéssel telített városi lét elementáris élménye (Az utcán, 1965, Nonstop magazine, 1967). Alloway szavaival ez a város szubjektív átérzése. Mozgalmas, plakátra vagy újságlapra festett munkáin (1965) a pop mindennapisága találkozott Tót mestere, Komiss Dezső Illuminációinak és Metamorfózisainak materiális szegénységével. Tót lavírozott tusrajzain hasonlóan izgatott gesztusok között jelenik meg a futó figura vagy a futballista (A futó, 1967, Futballisták, 1967, 1968), amik végül mégis statikus, sablonnal készült hard edge kompozícióba merevednek (Futók, 1969). A városi

életnek a pop által felfedezett területe, a sport Tót sziluettyszerűségük folytán személytelen figurái mellett Siskov elmosódott kontúrú (szórópisztolyos) képein jelent meg (Grand Prix, 1965–68, Rugby, 1968). Tematikai távolságuk az amerikai ún. hűvös pop art közvetlen hatásáról tanúskodik. (A kontúrok bizonytalansága magátólértetődően esik egybe a homályos képi információkkal összefüggő Asztronauták c. képén, 1968.)

A vidékiességet kritizáló groteszk és a várost birtokbavevő expresszív vagy tárgyias hangvétel között sajátos, az adottságokat derűsen elfogadó (s ezzel jellegzetesen popos) hangot üt meg Keszler Ilona applikációja (Út a városba, 1968). Az ipari vashulladék nyomán eredménytelenül helyben kereköző vásári mézeskalács-biciklista egyúttal a pop artban is életképesnek mutatja a Magyarországon valóban populáris, ám az ipari civilizáció termékeitől messze eső, tarka csecsebecsét.

A pop art „pozitívista jelenszemlélete” és egy elmúlt polgári kultúra szentimentalizmusa találkozott össze más hasonló motívumok banalitás-értékének felfedezésében. Ilyen közhelyeszerű, a lenézett polgári érzelmekre utaló populáris motívumot emelt ki és nagyított fel személytelen, szórópisztolyos technikával Siskov a Rózsák c. nagy képén (1967). Applikált tárgyakként rózsák keretezik a magazinfotókkal és gesztuszrajzolatokkal megjelenített Párt Keszler Ilona képén, az egykori esküvői emlékkompozíciók mintájára, de azok szemérmességét meghazudtoló nyíltsággal aktfiguráiban (1967). Konkoly „lágyított”, majd Lakner tökéletes, hatalmas, üvegharomcseppekkel telerakott textilrózsaszobra (1968, 1969) és olajfestménye után a rózsza Lakner egyik első szitanyomatának fő motívumát alkotta. Az udvarlás-szerelem e jelképe még ahol el is személytelenedett, ott is megőrzött valamit régi jelentéséből, s éppen ez és a tárgyszerű felnagyítás közti ellentétből születik az az elfogadó-távolságtartó önironia, mely az amerikaival szemben az európai pop art nagy részét is jellemzi. (Laknernek már hiperrealista Egy zsák magja, Bundája – 1969, 1970 – ezt a popos derűt nem hordozza. A letűnt, múzeumba került paraszti kultúra emlékeinek múzeumi leírókartonok fotói nyomán felnagyított megfestése úgy tart távolságot, hogy közben nem veszi birtokba tárgyait.)

Ugyanígy a tárgyiasítás ellenére is személyes, a tárgyak ellenére is emberhez kötött motívumkincset mutatnak a mindennapi banalitásokat felfedező-felnagyító művek, melyek jobb híján magához az emberi testhez kötődnek. Lakner Füst-sorozata után (1967–68), mely egy dohányzó férfi portréjából kiindulva ötvözte a naturalista és absztrakt festői megoldásokat, egyre inkább – talán J. Rosenquist műveinek hatására – a részletekre terelődött a figyelem (Csont, 1968). Baranyay András felnagyított test- és kézirészletei (1969–70) mellett Lakner szájkompozíciói e festő leginkább pop artos művei: Man Ray dadaista-szürrealista ihletésű, Az obszervatórium óráján – a szeretők c. festményére visszautalva (1932–34), a kanadai Sunao Urata már popos Akril csók c. erotikus triptichonjára (1965) emlékeztető, szitanyomatként sokszorosított és variált Szájak (1969) testetlen (ironikus) fétisek. A hiperrealista Mosoly (1969) szőrszálakkal körített férfiszája nőies voltával ironikus szexuális szimbólum. (Párdarabja lehetne Keszler gubancos vászondomborítása, az ugyancsak 1969-es, függőleges Forma.) A Cipők és Kalapok, a Régi szép idők női feje Tót festményein (1969) sablonos formáik és hard edge-es környezetük révén igazolják a pop art monográfiájának, Lucy R. Lippard-nak állítását, miszerint a pop art, szemléletében is, lényegileg az absztrakt művészethez (a festőiség utáni absztrakcióhoz) áll közel, s nem a realizmushoz. Nem mond ellent ennek Frey Krisztián posztamensre állított, összefirkált női Cipője, 3180 címen kiállított kombinéje (1969) vagy ugyancsak telerajzolt női próbababája (Francesca Bertolini emlékére, 1968), e festői gesztussal személyessé változtatott tárgyak megidéző ereje, fétisszerűsége, ábrázolás-ellenessége.

Ezzel a magyar pop art egy különleges problematikájához érkeztünk: az utánzás, a mesterség, a művészet belső kérdéseire, amik a művészettörténet korábbi alkotásaira reflektáló művekben fogalmazódtak meg. A pop-művész másutt is alkalmazott korábbi festői eljárásokat, hogy kiválóságukat az ugyancsak kiváló árucikkekéhez hasonlítsa, ilyenformán egyszerre jelképként kiemelve és birtokba véve, köznapiasítva értékeiket. Nálunk a hasonló festmények, „szobrok” a festészetre, a szobrászatra is kérdeznak, mint Lakner Tanulmány c., a rauschenbergi combine paintingre emlékeztető, de rézkarcban kivitelezett képmon-tázsa (1965) vagy a L. Rivers Holland mesterek és szivarok II. c. képének (1963) változataként is felfogható, „HOL A FÉNY?” feliratot viselő Rembrandt tanulmányok c. fest-ménye (1966). Az illúziókeltés tökéletessége mint akadémiai szint másoknál is az akadémiz-mus (a hagyományos művészettelfogás) megkérdőjelezésével és bagatellizálásával járt együtt (Konkoly: Tulp doktor anatómiai leckéje, 1967, Siskov: Rubens improvizáció, 1969). Konkoly Szent József a gyermek Jézussal c. assemblage-án valódi kabáttal burkolja a zen-tet: e baráti gesztus a festészetre is irányul, lévén alakjai Le Nain stílusára emlékeztetők. Az akadémizmus és a nyűtt kabát, kiegészülve gesztusserű ecsetvonásokkal, Konkoly végső búcsújának tűnt a hagyományos reprezentációs módoktól (1967). Kiegészítette ezt a több táblából álló kompozíciók összerakásának variálhatósága. Főiskolai tanulmány c. hatalmas, merevített textilkeze már kigúnyolása a tanulható mesterségnek. Ugyancsak textil Lágyított tojása (1968) pedig talán a modern művészet egyik kulcsműve, Brancusi Tojására is utal, megroggyantva a tökéletes formát, elutasítva értékeit. Oldenburg lágy, mű-anyag ételszobraira emlékeztetve ugyan, de a motívum látható természetével (a tojáshéj keménységével) ellenkezően, konkretizálva a címet Konkoly kétségbe vonja az ábrázoló mű-vészet valóságosságát, az elvont művészet akadémizmusának értelmét, egyúttal felmutatja a pop art direktségében rejlő humorát.

A pop art lényege tehát egy új értékrend felfedezése, mégpedig banalitásokból. Sze-münk ugyan elszokott a nemzeti zászlótól, Tót Trikolor c. olajképe útján mégis a pop art közvetlenségével vette birtokba 1966-ban, J. Johns amerikai zászlót ábrázoló variációi és a hard edge forma- és színekultúrája nyomán. (Johnsra mint mesterre utal Tót Számok és betűk tánca c. nagyméretű festménye is.) E művek is igazolják, hogy sem „a valóság lénye-ges összefüggéseinek megismerésére”, sem bemutatására vagy természetűsége irányuló realista igénnyel nem találkozunk a mágikus realizmustól a hiperrealizmusig ívelő irányzat-ban. Ezért is történhetett, hogy Lakner útja egy kiállított, vászonra függesztett kötéllel és annak képmásával a művészet mibenlétére kérdező concept art felé hajlott, míg Jová-novicsnak Watteau képére utaló Részlet a Nagy Gillesből c. gipszszobra (1968) a főiskolai drapériatanulmányokra is hagyatkozva a plasztikának igazán a „részletekben” megmutat-kozik, önálló értékeit hozta felszínre.

A kulturális-művészeti hagyományhoz kötődő magyar pop artnak van egy hajtása, mely aktivista, s a világban zajló, közvetlenül vagy tömegkommunikáció útján megismert kortárs történelmi-politikai események hatására nőtt ki. Lakner A saigoni buddhisták emlékeztetere, Frey '68 augusztusára festett, Paizs László egy trónörökös pár meggyilkolására készített (akrilba öntött újságpapírból szarvasbogarakkal, 1970) tiltakozó művet. Mások a pop art-ból csak kiindulva, konceptuális karakterű, tárgyakban testet öltő nyelvi-társadalmi-struk-turális abszurdításokkal gazdagították a pop ikonográfiát (Szentjóbó Tamás: Háromszemé-lyes hordozható lövészárók, Csehszlovák rádió stúdió, 1968, Haraszty István: Fügemagozó, 1969, Konkoly jégből, vattából, gézből készült csöpögő Emlékműve, 1969). Folytatásuk Haraszty életműve, hatásuk dadaista hagyományt vállaló művészetünkben máig él (Gellér B. István: Hordozható háborús emlékmű, 1971, Gulyás Gyula 1919 című, szállítható utca-köve, 1973, Halász Károly: Hordozható dunai tájkép, 1973, Bukta Imre: Szemcseppek,

1982–84). E művek a pop artos bagatellizálással a hagyományos mestermunkáknál lényegesen nagyobb erővel hívják fel a figyelmet az erőszak tényleges, társadalmi méretű bagatellizálására. A politikát elutasító ikonográfiának a következő évtizedben sajátos, szatirikus karaktere lett. (Elindítói közt tarthatjuk számon Kemény György konzervdobozokból összeállított Konzervatív székét 1969-ből, lezárásaként pedig a TDDSz Art által forgalmazott, konzervdobozba zárt, 1989-es A kommunizmus utolsó lehetetét.) Természetesen Szentjóbý dadaista-konceptuális banalitásai (Hűlő víz, 1969) is élnek máig művészetünkben (fe Lugossy László: Élővíz, Otthonvíz, 1985).

Utóélet

A pop art utóélete, legalábbis a művek számát tekintve, még gazdagabb, mint a 60-as évek második felét jelentő virágkora. A tömegkultúra egyre inkább a banalitások groteszk paradicsomának tűnt Magyarországon. Így például temetőink világa Major Jánosnak a 70-es évek elején sírkövekről készült fotóin. Vagy hulladékok kimeríthetetlen televényének láthatjuk környezetünket Altorjai Sándor csikkeket, konzervdobozokat, szőlőkarókat és leveleket applikáló képein (Szőlősgazda, igazi jó bor, 1970–79). A hulladékokból készült assemblage-ok és environmentek (Bajkó Anikó kompozíciói a mohácsi textiltemetőben gyűjtött anyagokból, 1979, Lois Viktor háztartási gépek alkatrészeiből összeállított Bútor és Hangszerprogramja, 1980-as évek, a Hejjettes Szomjazók Siralomház-rekonstrukciója és Gazdálkodj okosan! című Capitally-parafázisa, 1986 ill. 1989) máig éltetik – olykor groteszk felhanggal vagy ironiával – a pop art közvetlenségét és leleményességét a legszélsőségesebben művészietlen anyagok és módszerek útján.

De a pop art a 70-es évek elején induló életművek kezdő lépéseit is jelentette, mint Kocsis Imrének egy jellegzetes pop-témát igencsak szelíd erotikával megjelenítő Manekenjében (1971) vagy Banga Ferencnek az újrealizmus felhalmozás-esztétikájához, leltárszerűen összegyűjtött tárgyaihoz igazodó, de azokkal (Arman, Yayoi Kusama műveivel) szemben letűnt használati tárgyakat felvonultató Spiccvasgyűjteményébe (1970 k.). Másrészt a pop szemlélete megmaradt a vele párhuzamosan bontakozó konceptuális művészetben ill. az évtized végére concept artosokká váló, hamarosan külföldre távozó művészek munkásságában (Frey, Konkoly, Tót); az 1969-től nyomon követhető hiperrealizmusban; természetesen a pop és concept art összefonódása jegyében induló új nemzedék munkáiban, majd a neodadaizmusban, végül a posztavantgárd sajátos, új pop artjában. A továbbiakban elsősorban az új nemzedék konceptuális pop művészetére térek ki.

I.

Történetéből úgy tűnik, társadalmunk a 70-es években élt a mélyponton, amikor közösség a társadalmi lét semmilyen területén sem alakult ki. Így jelképként kiemelhető ideák vagy tárgyak (a „fridzsiderszocializmus” ellenére sem), de még személyek („sztárok”) sem léteztek. Közhasználatban állt és közismert jelképeink pedig készen kaptak és idegenek voltak, felmutatásuk mindennapos és kötelező. A pop arta fogékony művész tehát ezek vizsgálatába fogott, hogy eredeti értelmüket megtalálja, hogy kisajátítsa vagy elvesse és üzenetképpé tegye őket. Azonosítási kísérleteket végzett (a művek ezért gyakran fotódokumentációk), hogy találjon természetes gesztussal felmutatható értelmet bennük. Így a politikai jelképek konceptuális-szubjektív-művészi átértelmezése, az ideológiai réteg lehántása figyelhető meg az 1970-es évek jelképszerűségükkel, tematikájukkal a pop arthoz tartozó munkáin, Maurer Dóra 1971-es Utcakőakciójától kezdve.

Pinczehelyi Sándor 1972-es akciófotóival kezdődő „csillagvizsgálata” az utcakő (mint forradalmi szimbólum) és az ötágú vöröscsillag azonosításán keresztül (Az utcakő a prole-

tariátus fegyvere, 1973) tart rokonságot Attalai Gáboréval, aki a duna-parti lépcsőkön kialakított „kemény” csillagformát „lágy” és mulékony hóval tette egyáltalán láthatóvá, így egyúttal tűnékenyvé, relatívvá, konceptuálisan tagadva jelkép voltát (Negatív csillag I–III. 1970). Míg azonban Attalai a pop lenyomattechnikáját is alkalmazva a csillag-jelvény (kitüntetés) negatívával azonosította és utasította el kora hivatalos művészetét (A kultúra azonosítása. A szocialista kultúráért, 1972), Pinczehelyit a pophoz közelebb álló akcióiban a jelkép megtisztítása érdekelte. A jelképet politikailag defetiszizálta és művészi formaként vette birtokba utca-kö-munkáiban Gulyás és Pauer Gyula. Pinczehelyi a személyessé tételen keresztül próbált eljutni a sarló és kalapáccsal folytatott kísérleteiben a jelkép értelmének megújításához (1973, szitanyomatok). Micsoda óriási távolság választja el ezeket a sajátos problémákat hordozó műveket például a csillagokként és csillagokkal sztárokat favorizáló amerikai munkáktól (P. Philips: Csak férfiaknak, MM és BB főszereplésével, 1961), de még a sztárkultuszba belekóstoló magyar pop artosokétól is (Konkoly: UGARRA-GU)!

A korábban Tót (és Korniss Dezső) festményein felbukkant nemzeti trikolór popos, kisajátító gesztusként került kultúránk szimbólumértékű tárgyaira. A kenyeret az osztrák önkényuralom óta nemzeti jelképként („magyar nemzeti házikenyér”), a népköztársaság megalakulásától politikai szimbólumként (új alkotmány = új kenyér) kezelő ideológiák helyett a földműves kultúrák aratás utáni rítusaihoz kötve, eredeti értelmében, hazai terméként mutatta fel Kéri Imre Kenyércímke c. makói szitanyomatán (1978), mellérendelve a piros-fehér-zöld színsávot. Majd Pinczehelyi 1979-ben indított el egy sorozatot, szintén Magyar kenyérről (s az ugyancsak rituális természetű karácsonyi beiglivel: Karácsonyi lap, 1982), valódi pop artos jelképpé stilizálva s háromszínű márkajeggyel látva el mezőgazdasági termékeink javát (Pzf paprika, 1981 stb.). „Honfoglalása” végül egész kultúránkra kiterjedt (Pzf tájkép, installáció, 1983), függetlenségét-identitását jelezve a fogyasztói és az ideologikus társadalmak (a Coca-Cola és az ötágú csillag) között (Pzf hal, csillag, Coca-Cola, 1981). (A fennálló azonosságokat megkérdőjelező konceptuális művészetben a trikolór egészen más jelentésű. Erdély Miklós 1984-ben a közlekedési lámpák három színét azonosította a kultúrpolitika három kategóriájával – tiltott, tűrt, támogatott –, így nemzeti sajtósággént jelenítve meg ezt.)

Azonosítást végzett Nagyvári László is, amikor „sztárképein” (Rákosi, Rákóczi stb.), Azonosítási panoptikum c. szitanyomatos portrészorozatán az ismert arcokat megkopaszítva egymással azonosított hősöket, terroristákat, diktátorokat. Ez az értékeket megkérdőjelező konceptualitás különbözik a pop art egyértelmű sztárportréitól. A figura karakterét felerősítő kettőzés révén sajátos a warholi figurasokszorozásra (Háromszoros Elvis, 1962) rimelő Kemény-féle duplikáció, az évtized egyetlen igazi magyar sztárportréja (Két Garas, 1978). Kelemen Károly nagyméretű radírfestményein már az avantgárd kiemelkedő személyiségei jelennek meg (Duchamp, Beuys). Felnagyításukkal, egyedi eljárással roncsolt képmásaikkal nem a közérzet, hanem a személyes viszony, talán a transzavantgárd kap hangot (Beuys fojtogatás – ego tetoválás, 1979). Gulyás Gyula későbbi szoborportré-sorozatán viszont a pop alkotó és kedvelt sztárjai már magának az irányzatnak rekonstruált stílusjegyeivel jelennek meg, a pop emlékműveiként, igaz, itt-ott színezett gipszből, de meghazudtolva a pop jelenközpontúságát, mulandóságát, emlékmű-ellenességét (A. Warhol, 1983).

Pauer Gyula ugyancsak „mozgalmi” szimbólumhoz nyúlt Tüntető táblaerdő c. kompozíciójával (1978, hivatalos utasításra lefűrészelve a nagyatádi szoborparkban). A megszokott, hivatalos jelszavakat hordozó felvonulási transzparens-forma a rávéssett, ugyancsak szokatlan, mert személyes és művészetre vonatkozó gondolatok révén azonban megújult. A szokatlanságból fakadó humorral (a gondolatok „forradalmi rohama”) és a gondolatok

eltárgyasításával a konceptualizmus új plasztikai és téralkotó lehetőségeket fedezett fel, hasonló a pop environmentális vagy installációs kompozícióéhoz. Gulyás Gyula Brigád c. dunaújvárosi csoportkompozíciója éppen ellenkezőleg: a négyszögletes keretbe csoportképként foglalt, frontálisan sorakozó, vas sziluettekkel jellemzett, de arcnélküli tömeg stabilizálásával változtatja banálissá a „forradalmi munkáosztály” megszokott, közhelyes, dinamikus ábrázolásait (1979). A jelnek és értelmének a magyar társadalomban tapasztalható ellentmondásos összetettsége vezethetett végül Lux Antal Jelek és funkciók c. ofszetso-rozatához (1980), mely az összefüggéseikből kiragadt feliratok, jelek groteszk érthetlenségét dokumentálta. De továbbél az a pop artos közvetlenség is, mely a talált tárgyat festői gondolattal, valamely banális tárggyal azonosítja (Altörjai Sándor fa Dinnyéje, 1978).

A 70-es évek magyar pop artjának a történelmi érzékenység talán a legsajátabb jegye, hiszen maga az irányzat ahistorikus. A 70-es évek konceptualizmusa pseudo-tárgyak sorát hozta létre, melyek között számos történelmi jelkép jelent meg, amiből úgy tűnik, a nemzeti tömegkultúra a történelmi tudatban él. (Ez az évtized a történettudomány, a történelmi forráskiadványok virágkora is Magyarországon.) A politikai jelentudattal szoros szimbiózisban élő történelmi tudat a pseudo-tárgyak pop artos vonásai révén felszabadulni látszik az ideológiák súlya alól. Hiszen a művek legszembetűnőbb vonása a defetiszizálás, depolitizálás és defunkcionálás a szokatlan, a valóságos tárgyat alkotó anyagnak valamilyen ellentmondó materiák révén. Kéri Ádám fából készült töltényei, Szilasi Anna gyapjú Téli kokárdája (1976), Szenes Zsuzsa gyapjúhímzéssel kialakított gázálarca (Ami korábban használati tárgy volt, most dísz, 1975), Pázmándy Antal rózsákkal kifestett kerámia gázálarcba öltöztetett, rózsaszín, Sérült próbababája (1982) egészen Kungl György katicabogarakkal telepingált Lenin-mellszobrai (Csurunga, 1989), a töltényhüvelybe világító rózsaszín szájrúzt festő Hérics Nándor Punk c. képéig (1987) sajátos vonulatát alkotják a magyar pop artnak. (Képző- és iparművészet határainak elmosódását jelzik a felhasznált anyag révén átértelmezett köznapai tárgyak: Pázmándy Antal TV-képernyőt formázó kerámia-kenyere – Mindennapi kenyerrünk, 1982 –, Kéri Ádám erotikus fa árammegszakítói – 1977/78 –, Gulyás Kati embriókat formázó textil Babokja – 1986.)

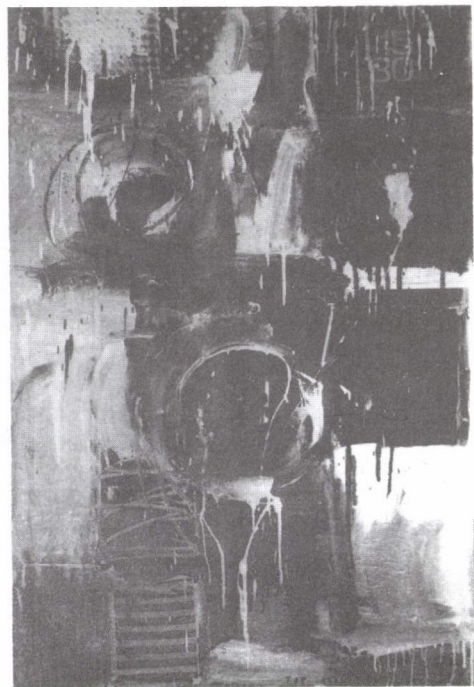
A pop art e második virágkorában historizáló ikonográfia is kimutatható. Haraszty István ready-made-je, a Bilincs című és Távolból vezérelhető alcímű mérőműszer (1974) a játékos formaazonosításon túl egy konkrét (kultúr)politikai szituációra utal. Habár a tárgy maga közönséges és semmitmondó, lényege épp ezért általánosítható, vonatkoztatható mindenkire, mint egykor a bilincses történelmi hősök képei az országra. Ez a szituáció lehet az ideológiailag ellenőrzött művészeté vagy a külső nagyhatalom által ellenőrzött ország politikai életé, ami tehát súlytalanná válik a tárgy banalitása révén. A ready-made azonosítása egy egészen más jelentéssel különbözik az azonosítás szükségét nem is ismerő, a dolgokat nevükön nevező nyugati pop arttól. De azért van egyetemes jelentése: a mai ember kívülről irányítottságára is utalhat, mint feloldható közhelyre.) Hasonlóak Galántai György talpas szobrai (1975-től). Az ipari hulladékvasakból alakított kompozíciók (Két lépéskonzerv, 1977, Helybenjáró stabilmobil, 1979 stb. (eleinte a dunaújvárosi, majd a győri művésztelepen készültek. Motívumaikban Kemény Györgyre, Tót festményeire, sőt az első magyar happeningen összetákoltt, mozdíthatatlan kerékpárra utalnak vissza, így anarchista-dadaista és pop art jellegűek. Miközben a magyar valóság (haladás helyett maradás a 68-as reformok befagyasztása óta) megcsúfolja a forradalmi menetelés romantikus-avantgardista magyar ikonográfiáját (Madarász Viktor: Zách Felicián, 1859 – Derkovits Gyula: Menetelők, 1930), ezek a művek, kimeríthetetlen ötletességgel a megcsúfolást teszik nevetségessé.

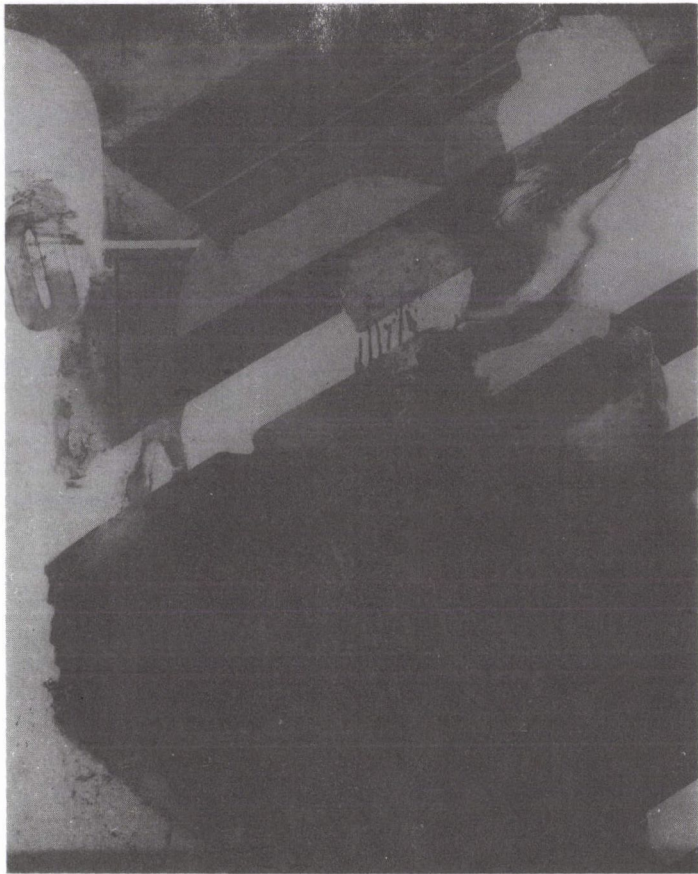


1. Konkoly Gyula: Gyógyfürdő parkja. 1964. o.v. 120x160 cm

2. Tót Endre: Az utcán. 1965. o. kollázs, 40x50 cm

3. Tót Endre: Cím nélkül. 1967. MNG





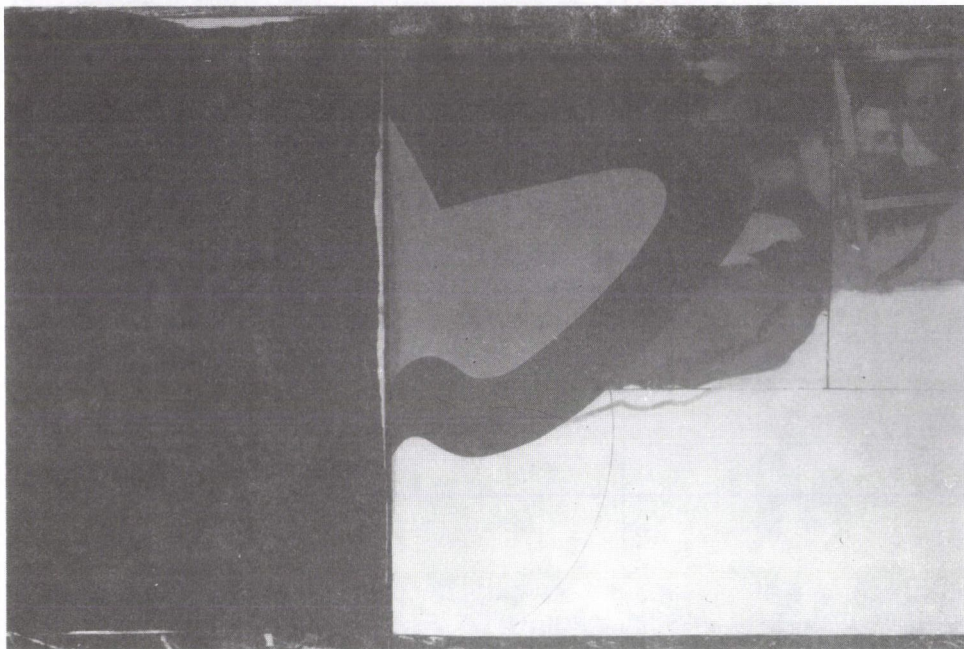
4. Lakner László: Tanulmány egy cigarettázóról. 1967. MNG

5. Altorjai Sándor: Süllyedjek felfelé (integető) 1967. o. farost, vegyes technika, 305x342 cm MNG



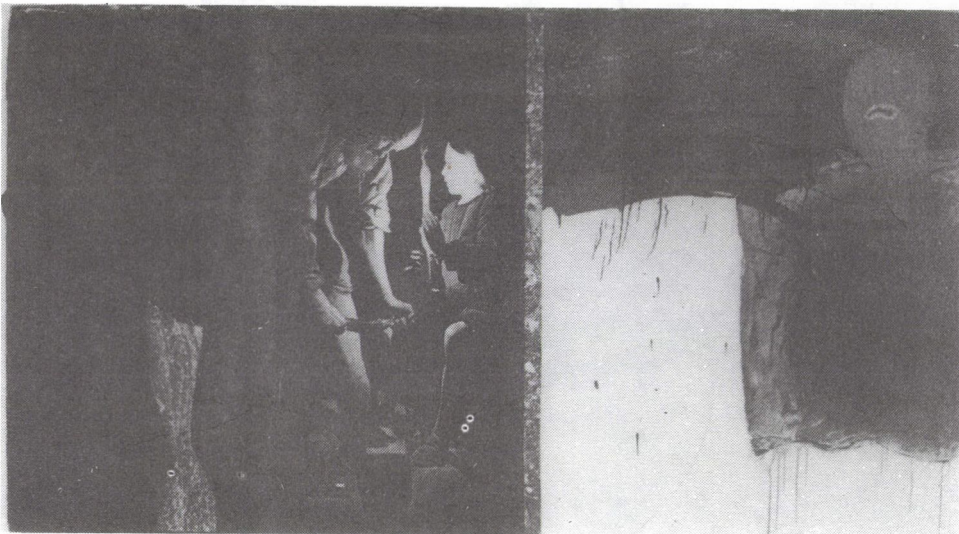


6. Lakner László: Rembrandt-tanulmányok. 1966. o.v. 130x100 cm



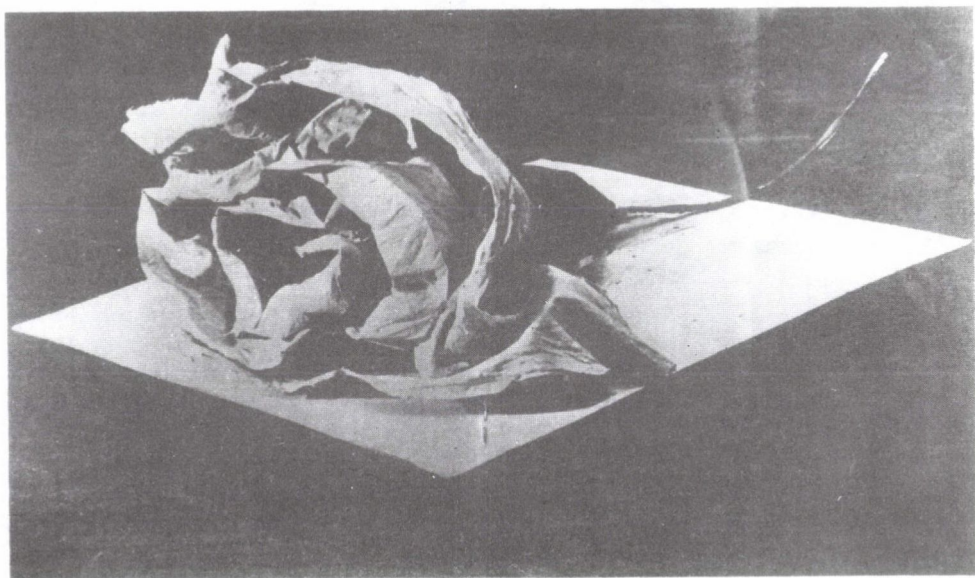
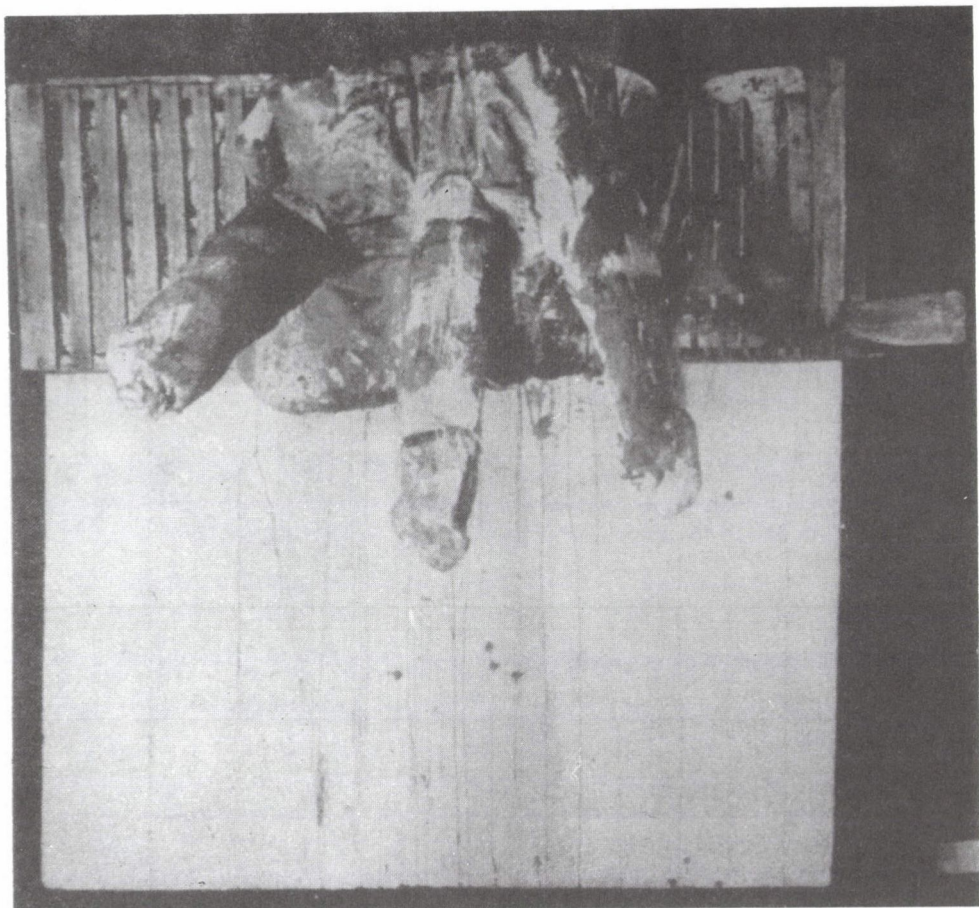
7. Konkoly Gyula: Tulp doktor anatómiai leckéje. 1967. MNG

8. Konkoly Gyula: Szent József a gyermek Jézussal. 1967. vegyes technika, 133×157×10 cm Székesfehérvár, István király Múzeum

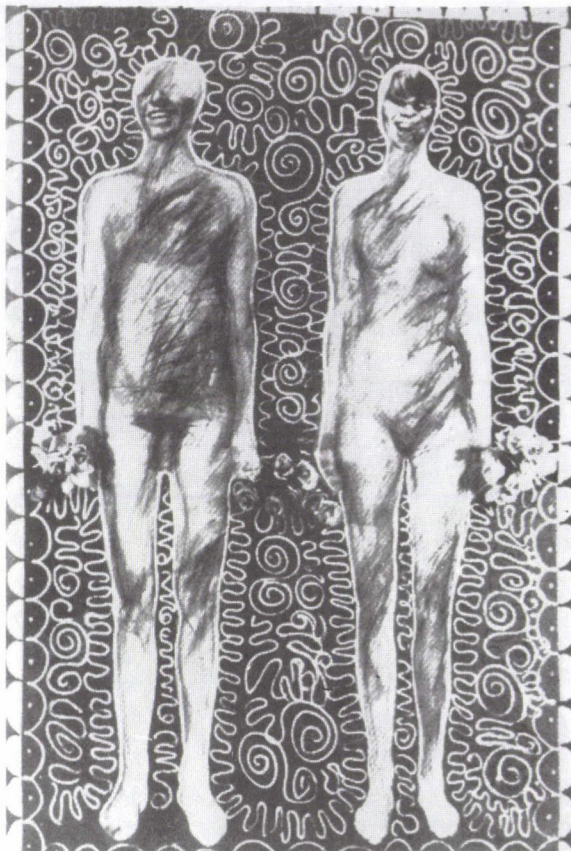


9. Konkoly Gyula: Főiskolai tanulmány. 1968. objet, 130×120×200 cm ►

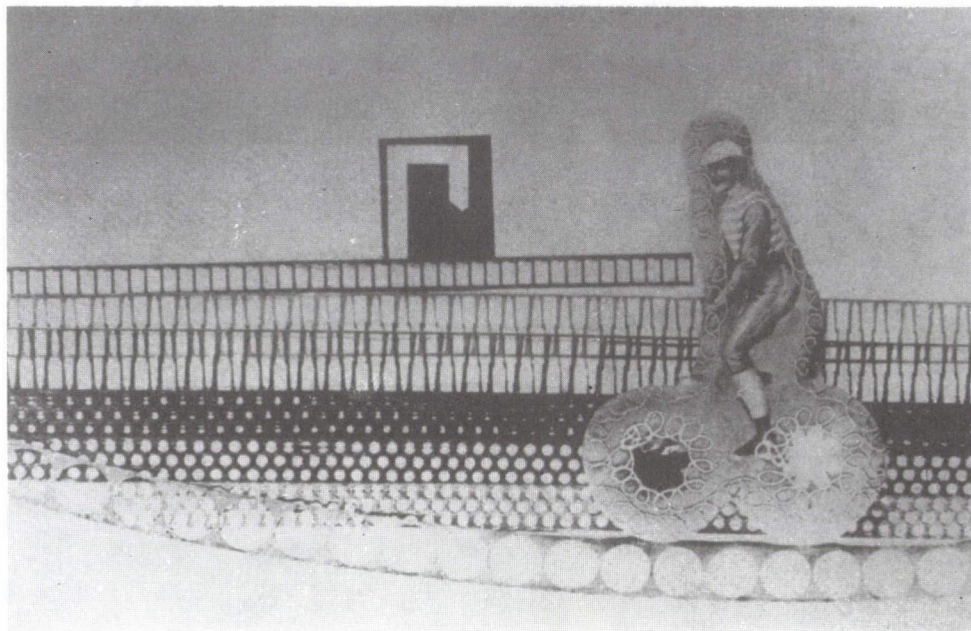
10. Konkoly Gyula: Rózsa Goethének. 1968. o. zsákvászon, 150×150×40 cm ►



11. Keszérü Ilona: Pár. 1967. o.v. applikáció, grafit, 195x135 cm



12. Keszérü Ilona: Út a városba. 1968. applikáció, 35x52 cm

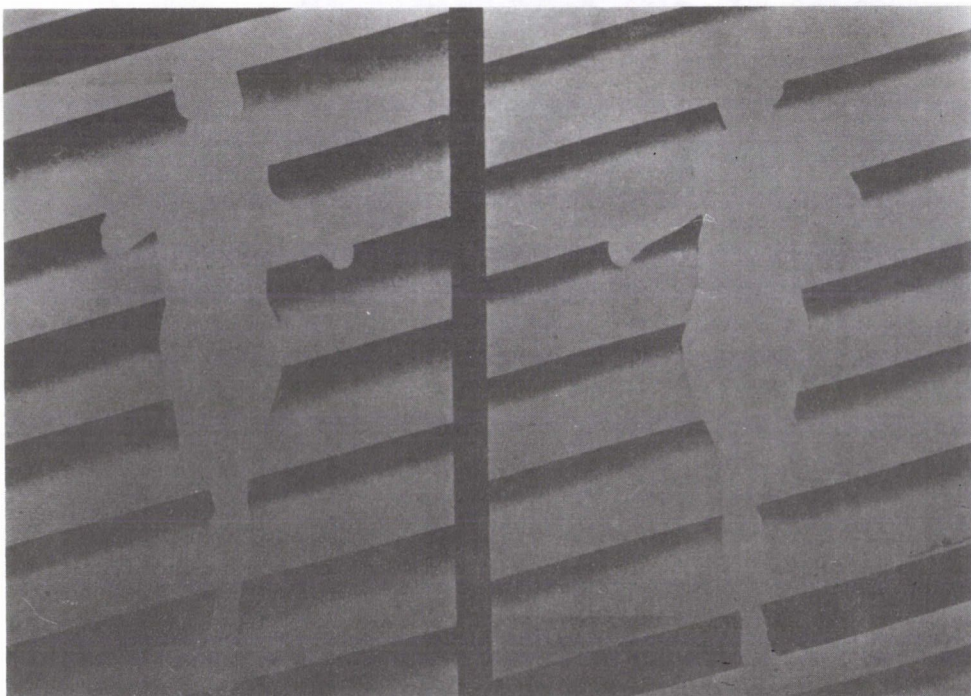




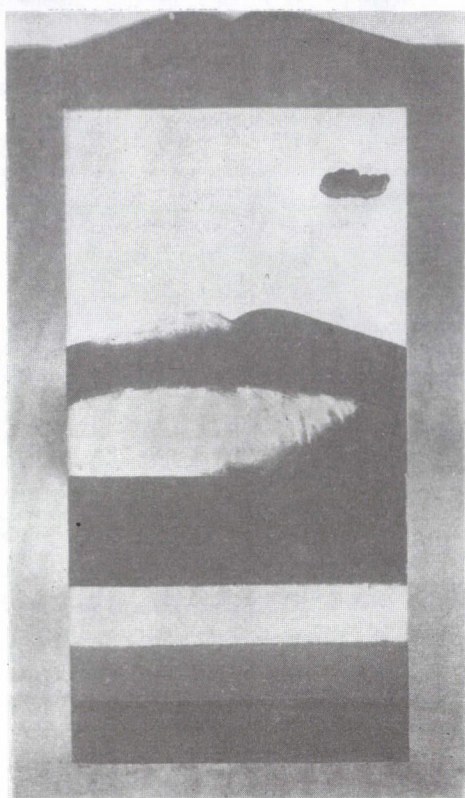
13. Méhes László: Lajos (Mazsola). 1968.
tészta, textil, m: 40 cm



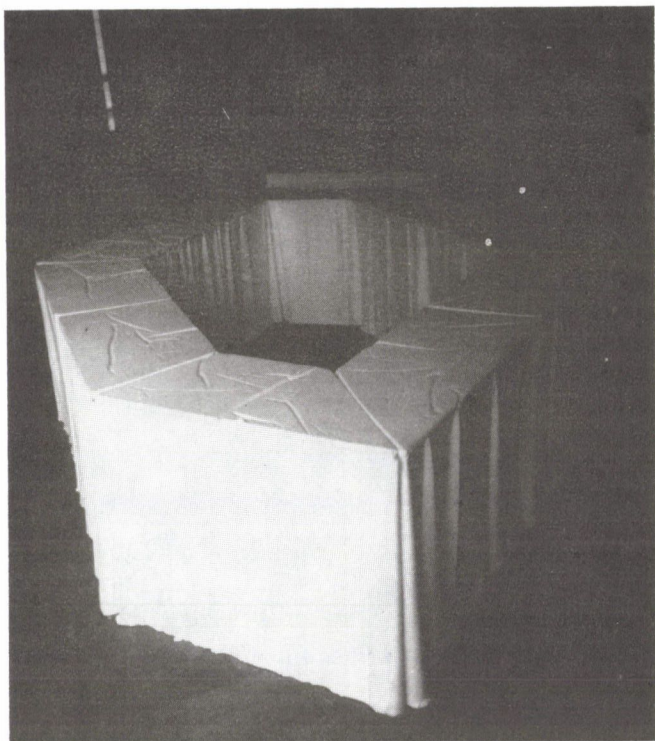
14. Frey Krisztián: 3180 (Kombiné). 1969.



15. Tót Endre: Futók. 1969.



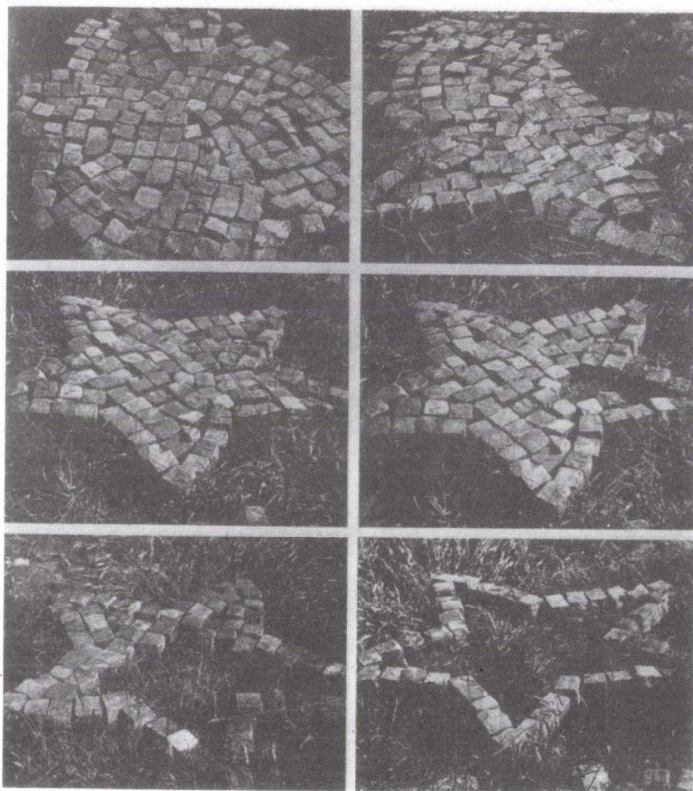
16. Lakner László: Száj-variáció. 1969.



17. Jovánovics György: Environment a Fényes Adolf teremben. 1970.

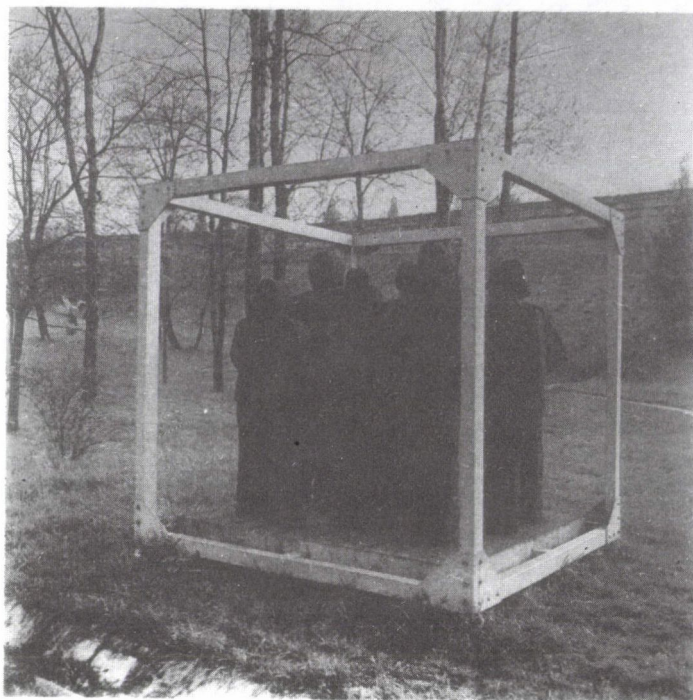
18. Major János: Sírkövek. 1971–72. fotó

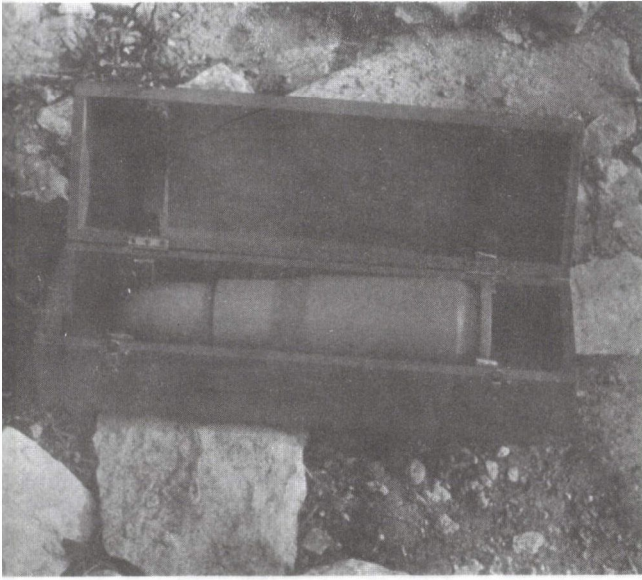




19. Pinczehelyi Sándor:
Csillag (utcakő). 1972. ak-
ciófotó

20. Gulyás Gyula: Brigád.
1979. 250x250x250 cm
Dunaújváros, szoborpark

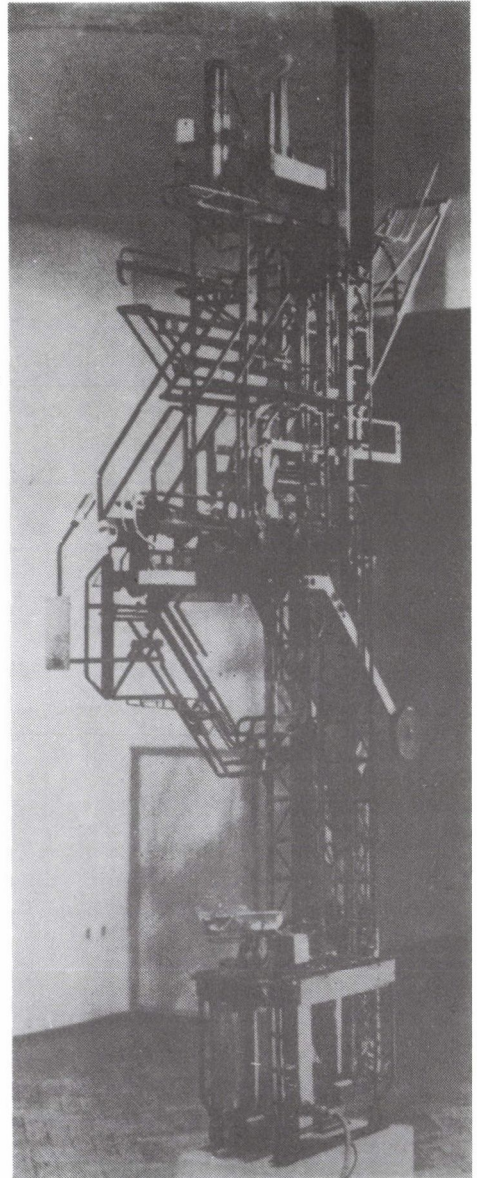




21. Kéri Ádám: Tölténydoboz I. 1977. fa, 31x48x12,5 cm

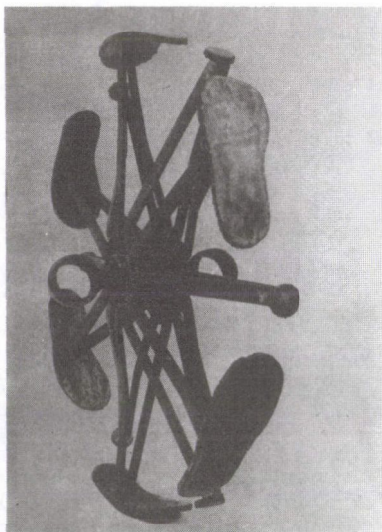


22. Szenes Zsuzsa: Ami korábban használati tárgy volt, most dísz. 1975. gyapjúhímzés, 18x15x15 cm



23. Haraszty István: Fügemagazó. 1970. acél, réz, plexi, elektromechanika, 250x150x30 cm. Duisburg, Lehmbruck Museum

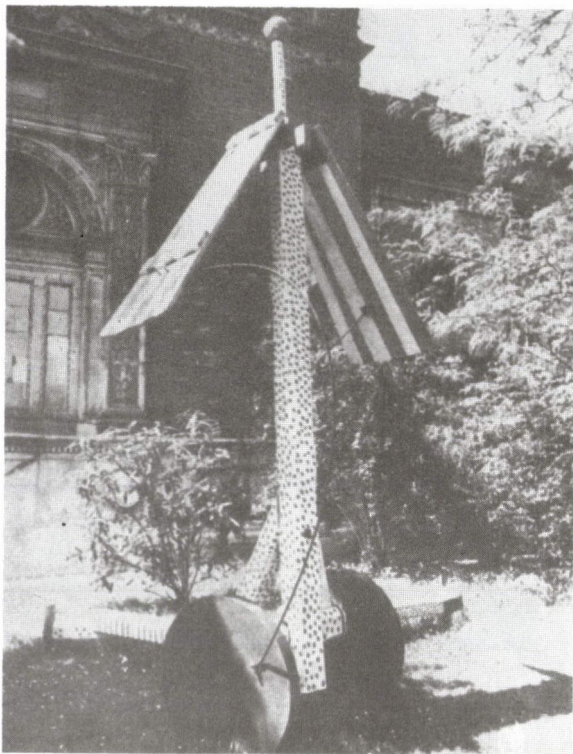
24. Galántai György: Féltlépő. 1975. vas, ϕ 80 cm



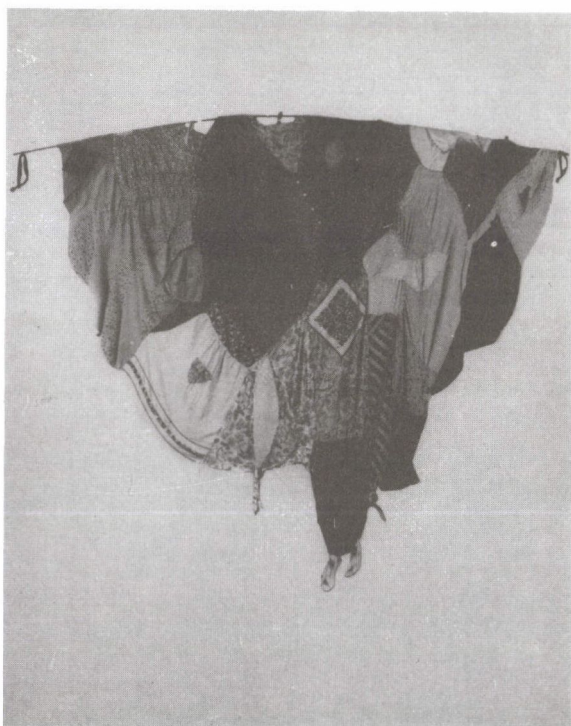
25. Újházi Péter: Jellasics futása. 1973. Székesfehérvár, István király Múzeum

26. Helyettes Szomjazók (Fekete Balázs – Várnagy Tibor): Siralomház (Munkácsy Mihály nyomán) – Hazám, hazám sorozat II. 1986. vas, fa, 4,5 m²





27. Samu Géza: Szitakötő. 1974.



28. Várnagy Ildikó: Ízisz a táncversenyen. 1988. applikáció

29. Nyári István: Cím nélkül. 1980. szita,
32x45 cm



30. Gulyás Gyula: Marilyn Monroe. 1983.
gipsz, plexi, 181x50x40 cm



II.

A 70-es évek közepén jelentkező új, dadaista szemlélettel dolgozó generáció számára ez a konceptuális, a pszeudo-struktúrát és -működést groteszk szerkezettel és alkalmatlan anyagokkal neveltségessé tévő tárgykonstruálás már magátólértetődő módszer volt (Bukta Imre: Műanyagból tiszta búzát készítő cséplőgép, 1975, Mezőgazdasági gép a köztisztaság szolgálatában, 1977). A 60-as évek végének pop artja, a 70-es évek konceptuális vagy szubjektív természetű pop art-változatai után egy újdadaista hullám elindítójává vált. Ebben a hullámban a neoavantgárd abszolút jelenidejűsége mellett (ami tehát elutasította a haladás avantgárd gondolatát) az alternativitás felmutatása jelent új minőséget, értéket (Lois Viktor: Új magyar járműprogrammal a technikai haladás nyomában: Szöcskebicikli, Anarchista bicikli, 1986).

Az új dadaizmus narratív nyelvében a történelmi szimbólumok eredeti, mindennapi környezetükbe kerültek vissza, nyomasztó súlyától szabadulva meg (lásd Pinczehelyi pfzcsendéleteit). Ilyenformán a pop art environmentális érdeklődése különös ikonográfiával bontakozott ki Magyarországon. Dózsa parasztjainak kaszái Derkovits lázadóinak kezéből visszakerültek a mezőre mint „zsebkaszák” Bukta Imre environmentjeiben (1980). A forradalmi gondolat bagatellizálása vagy általánosítása, esetleg felszámolása ez? Az alternatív interpretáció lehetősége új, a pop art egyértelműségénél nem kevésbé felszabadító hatású sajátossága a belőle kinövő újdadaizmusnak.

A graffitti (egy új primitivizmus) megjelenése tovább árnyalta a pop art dadaista szellemű utóéletét. Igaz, graffitit „ábrázolt” már Méhes László (Palánk, Lacházai emlék, 1967), és graffitti volt az a személyes gesztus is, amivel Tót vagy Frey teleírták saját műveiket, amiből műveik összeálltak, de anélkül, hogy a falfirkák „stílusát” átvették volna. A graffitti ilyen értelmű felhasználása újabb jelenség. (Szöveges gyűjteményt tett közzé Háy Ágnes: Hülye, aki elolvassa. Mozgó Világ, 1980, fotografáltat Bakos Zoltán–Kiss Mihály: Budapesti falfirkák. Fényes Adolf terem, 1986). Ez a „talált”, primitív stílus átlényegítette a historizáló témákat: az esetlen formák révén, a gyermekrajzstílussal látszik igazán populárisnak, kortársnak történelmünk (Újházi Péter: Jellasics futása, 1973, Párvialdal, 1976). Másfelől a szubkultúra eszközeit használó művész hitelesen szólt társadalmi jelenségekről, a tömeg kultúrájáról. Ez méltán irritálta az avantgárdot magas művészetként éppen elfogadni készülő kultúrpolitikát, különösen, ha aktivistának mutatkozott (Wahorn András A miniszter Mercedesese elhalad az 1124. számú italbolt előtt, 1978).

A valósághoz szorosan kötődő, annak elemeit és nem művészi eszközöket használó új dadaizmus idejére a nyugati tömegkultúrát (a popkultúrát) is eluralta a szubkultúra, ami egyenesen otthonra lelt itt, az elmaradottság miatt virágzó szubkultúrák hazájában (lásd a gyöngyösi mezőőr háztartási hulladékokból összerótt házát). Az alkotók nemcsak felhasználták a populáris szubkultúra különféle elemeit, de maguk is egyszerre művelték, egyesítették „műfajait”: (punk) zenei előadásaik (primitíven) díszletezett térben elhangzó (brutális) költői szövegek (lásd az 1978-ban alakult A. E. Bizottság működését). Vagy fordítva: rockzene hallgatása közben készültek közös műalkotások (Méhes Loránd – Vető János koncert-tárlatai 1980-tól), amiket populáris jelek borítanak el. De a pop artéhoz hasonlóan klasszikus műfajú táblaképek is a legköznapibb jelekből épülnek (ef Zámbo István), s néha éppen a több-értelműséget kihangsúlyozó egyértelmű feliratot is kapnak (Wahorn: Mindenki megesz valamit stb.). Az új primitivizmusnak ez az élet szinte minden körére kiterjedő motívumkincse-ikonográfiája külön feldolgozást igényel.

A 70-es évek magyar pop artjában különös, mert egyetlen motívumból áll és a népi játékok elvére épül Samu Géza óriási, festett fa, tologatható Szitakötője (1979). Benne a populáris a paraszti kultúrával találkozott. Ugyancsak különösek Várnagy Ildikó munkái, mert

személyes és egzisztenciális jelentőségüknek mutatják a leghasználatlanabb hulladékot, a legjátékosabb, legközhelyszerűbb jeleket is (Fű és hajam, vas, műszál, 1977–82, Hazám, faszobor, 1974). Mágikus jelentésű minden, a falvédők mintájára vászonra varrott szava (12 szó, 1978 k., Szavak, 1981), rituális célú a személyes ruhadarabokból applikált Férfiszőnyeg, Nőszőnyeg. Igazi ikon, megidéző erejű a használt szoknyákból, cipőkből, hímzésből applikált hatalmas palást, a szombathelyi rendezvényekre utaló Ízisz a táncversenyen (1988).

III.

Applikált textilkompozícióik és festményeik formavilágával, színeivel már egy rekonstruált pop art stílust alakítottak ki Méhes Loránd és Vető János a 80-as évek elején, amit ők posztmodernszócialimpreszionizmusnak, mi poszt pop artnak is nevezhetünk (Munkázászló, 1983, Két szív egy pár, Összecsendül két pohár, De nehéz az iskola TV!). A felhasznált elemek (szívek, gyöngyök, flitterek ill. világító színek) érzéki gazdagsága (Szerelmezászló, 1983) Keserü Ilonának a 60-as évek végén készült, varrott, gubancos, csillogó, vásári mézeskalácsokra és vitrinek emlékeire visszautaló munkáit, azok mágiját idézik fel (Alak, 1969). Míg installációik barbár, primitív rítusok kellékeinek tűnnek (Pinceszoborkert, kiállítás a szentendrei Vajda Lajos Stúdióban, 1982: Jelenkert, Jövőkert): a színes porok, drótok, kövek, tollak, alkatrészek, csontok stb. a jelen teljességét hozzák egy szintérré.

Gulyás Gyula már említett szobrain, Marilyn Monroe-sorozatán kívül az utóbbi években Váczi Miklós elevenített fel egy sajátos pop art képtípust: az ábrát (lásd A. Warhol: Fox Trot, 1961, R. Lichtenstein: Cézanne feleségének portréja, 1962) úgy, hogy korabeli, meglehetősen banális, de népszerű ábraanyagot, ti. nyelvkönyv-illusztrációkat nagyít fel festményein. A vonalas rajzú város- és sportképek s a szöszedet számai nagyjából egynemű színfelületen jelennek meg, festőileg lágyítva az egykori pop art ábrák szigorát. Hasonló eszközökkel él, hiperrealista képei után, Fehér László, ám a festett helyszínekbe rajzolt áttetsző, ábraszzerű figurák szürrealisztikus, szubjektív emlékképek, így valójában nem a poszt-, hanem a transzavangárd képviselői. A pop magyarországi ikonográfiáját és festői problematikáját eleveníti fel Károlyi Zsigmond Cigaretta c. festménye (1989). A banális téma, a sötétben felvillanó fényben látható arc a Rembrandttal játszó Laknert juttatja eszünkbe, de a kép festőisége inkább a „klasszikus” festészet asszimiláló erejéről, a konceptuális művészet (s a fotó mint médium) beszippantásáról tanúskodik, nem úgy, mint a festészetnek ellentmondani kívánó pop art. E művek – s a kivételek – révén napjaink posztavangárdjában a pop art évei és utóélete után harmadik virágkorát szemlélhetjük Magyarországon.

(A dolgozat a Képzőművészeti Kiadónak 1985-ben felajánlott, majd ott 1986-ban visszatutított kézirat változata.)

Katalin Keserü: Pop-art in Ungarn

Die Pop-art gelangte in Ungarn in der zweiten Hälfte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts nach einer kurzen, den Einfluß des französischen Nouveau Réalisme und des abstrakten Expressionismus zeigenden Periode zur Entfaltung. In ihrem künstlerischen Instrumentarium knüpfte sie gleichermaßen an das Erbe des Surrealismus und an die Abstraktion (Gestenmalerei, hard edge) und wendete – als Teile der Werke – sowohl naturalistische als auch realistische gegenständliche Elemente (ready made) an. In ihrer Technik spielten – neben Montage und Vervielfältigung – Applikation und Assemblage eine wichtige Rolle. Hinsichtlich der verwendeten Stoffe war die Gegenstandsformung aus weichen Stoffen charakteristisch. In Ungarn erschien also eine Pop-art, die sowohl mit der europäischen als auch mit der amerikanischen Pop-art verwandte Züge aufwies. In der Ikonographie sind jedoch neben der Hinwendung zum turbulenten

Großstadtleben auch gewisse Besonderheiten: die Motive des Provinzialen, die Gemeinplätze der untergegangenen bürgerlichen Kultur sowie die Körperbezogenheit zu entdecken, was sich aus der sozialökonomischen Rückständigkeit des damaligen Ungarn erklären läßt. Dazu trat noch auch die Problematik, die Traditionen der Kunst umzuwerten, kräftig hinzu. Mit einigen Werken erschien auch die aktivistische Variante der Pop-art.

Nach den beachtlichsten Ausstellungen der Epoche (Iparterv I–II, 1968, 1969) entstand in den 70-er Jahren eine ausgeprägt konzeptuelle Pop-art vor allem durch die Hand einer neuen Generation und durch die konzeptuelle, subjektive und künstlerische Umwertung sowie Abklärung der Zeichen und Symbole. Die Depolitisierung und Defetischisierung vor allem politischer und historischer Symbole sowie derer der Arbeiterbewegung vollzogen sich durch eigenartige „Identifizierungs“-Übungen, wobei das Photo, die Photoreihen, die Pseudogegegenstände eine große Rolle bekamen.

Der Neoprimitivismus, der in der zweiten Hälfte der 70er Jahre mit den Elementen der Subkultur auftrat, wertete mit ihrer Narrativität und ihren alternativen Interpretationsmöglichkeiten diese Symbole noch weiter um und befreite sie vom historischen Ballast. Seltsam war in dieser Periode auch das Erscheinen der volkstümlichen Sachkultur sowie die Beglaubigung der ritual-magischen Beschaffenheit der Pop-art durch Zeichen persönlicher, existentieller Bedeutung.

An den Anfang der 80er Jahre läßt sich eine neue Erscheinung, die Stilrekonstruktion der Pop-art, datieren, die unter den zeitgenössischen post-avantgardistischen Erscheinungen als Post-Pop-art zu bezeichnen ist.

Es kann also festgestellt werden, daß die Pop-art in Ungarn auf eine – bisher unbekannte – überaus reiche Geschichte zurückblickt.

STRUKTÚRAELVŰ ÉS GEOMETRIKUS MŰVÉSZET MAGYARORSZÁGON 1968–1980 KÖZÖTT

1. A struktúraelvű művészet jelensége a hatvanas évek egyetemese művészetében

Az absztrakt expresszionizmus és informel hatalmas viharai és lassú lecsendesülése után, az ötvenes évek harmadik harmadában, új művészeti szemléletrendszerek tűnnek fel mind az Egyesült Államokban, mind Nyugat-Európában. Ennek a szemléleti változásnak központi mozzanata a személyességtől és az expresszivitástól való határozott elfordulás, mégpedig a személytelen, objektív, „hűvös” és anti-expresszív, tárgyias rendszerek felé. Az ötvenes évek második felében, Jackson Pollock 1956-os halála után, az absztrakt expresszionizmus indulati-érzelmi telítettségű vonulata helyett a meditatív, nem személyes gesztusokkal közlő, „hűvös” és visszafogott vonulat erősödik meg. Legjelentősebb alkotói Mark Rothko, Barnett Newman és Ad Reinhardt. Az ő művészetük, valamint Helen Frankenthaler és Morris Louis festészete már átvezet a hatvanas évek legjelentősebb nonfiguratív vonulatához: az ún. „festőiség-utáni absztrakció” művészetéhez.¹ Ez a számos különböző irányzatot magába foglaló gyűjtőfogalom mindazokra a jelenségekre vonatkozik, amelyek szemben állnak a „festőiség”, azaz a személyes festői gesztus érzelmi-indulati tartalmakat hordozó kifejezőmódjával. A „festőiség” nem más, mint az absztrakt expresszionizmus: a festői gesztikuláció személyes, pszichikai jelentésrétegeket felszínre hozó kifejezőerején alapuló művészet. A „festőiség-utáni absztrakció” művészete fontosabbnak véli az objektív, személytelen, egzakt módon meghatározott plasztikai rendszerek felépítését, mint a személyes lét és érzelmi-pszichikai állapot kifejezését. A „festőiség-utáni absztrakció” tehát érzelem-ellenes, kifejezés-ellenes, személytelen és struktúraelvű. Nem szubjektív festői gesztusokban, hanem objektív plasztikai rendszerekben gondolkodik. Ezért is nyúl szívesen a geometrikus formákhoz – de ez korántsem kizárólagos. A geometrikus absztrakció új irányzatai, a „hard edge” („kemény él”) művészet, a „primary structures” („elsődleges szerkezetek”) művészete, a „minimal art”² és a különféle technicista irányzatok csupán mint a legkézenfekvőbb jelrendszer nyúlnak a geometrikus jelekhez, de ezek mellett, ezekkel az irányzatokkal párhuzamosan, olyan kifejezőmódokat is találunk, melyek nem alkalmazzák a geometrikus formákat. Az absztrakt expresszionizmus filozofikus, „hűvös”, meditatív vonulatának alkotói már az ötvenes években eljutnak a nagy, homogén színmezők mozdulatlanúságot és időtlenséget sugárzó vizuális világához, s ebből nő ki a hatvanas években a „festőiség-utáni absztrakció” jellegzetes „colour field” („színes mező”) festészete, ahol az egy-egy színnel kitöltött, minden ecsetnyomot nélkülöző, személyes gesztust felszámoló, nagy és homogén színfelületek uralkodnak. Ellsworth Kelly, Jules Olitski, Larry Poons, Allan Cote, valamint a késői Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt „színes mező” festményei a szín plasztikai energiáit aknázzák ki és teszik a festői alkotófolyamat abszolút értelmévé. A szín itt nem egyszerűen valaminek a színe, hanem önmagában strukturális jelentőségű, minőséget teremtő vizuális energia. Ezért színeik testet alkotó, teret szervező színek; melyek ráadásul – a homogén felületek belső sugárzása által – mintegy kiáramlanak a külső térbe, s bevonják szellemi körükbe a külső valóságot is. Végletesen tiszta, személytelen, rezdületlen, tárgyyszerűen kemény színmezők ezek, melyekben a néző nem a művész személyes érzelmvilágának kifejeződését fedezheti fel, hanem a dolgok, a dologias jelenségek, a kemény és objektív „plasztikai tények” hatalmát. A „colour field” művészet a szín felfokozott belső

energiái által vizuális rendszereket teremt, melyek kizárólag a szín minőségteremtő erején alapulnak. Az alkotó eltűnik az általa létrehozott „dologszerű szín-tárgyak” mögött, nem akarja saját személyiségét előtérbe állítani, hanem a struktúrát kívánja önmagában demonstrálni.

Ugyanez a személytelen, érzelem-ellenes, antiromantikus művészi magatartás jellemzi a struktúraelvű művészet forma-központú vonulatait, az elemi geometrikus formákból építkező, agresszív forma- és színpersonekat teremtő „hard edge” („kemény él”) művészetet és az intellektuális „minimal art”-ot. A formalista irányzatok közös sajátossága a végletes egzaktásra való törekvés, a kivitelezés és a személyes közreműködés láthatatlanná tétele, a plasztikai formák mindenfajta érzelmi-hangulati és asszociatív jelentésének teljes felszámolása, a szerkezeti tisztaság és következetesség megteremtése. Ugyancsak fontos mozzanat – különösen a „hard edge” művészet esetében – a nagyvárosi, technikai civilizáció ipari tárgyai agresszivitásának, tolakodó, harsány, kíméletlen, kemény anyagszerűségének, dologszerűségének átvétele a műalkotásba. Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held, Jack Youngerman „hard edge” művei absztrakt, geometrikus formák, ám harsány színességük, borotvaélesen kimetszett vonalaik, a hagyományos táblaképet felszabdaló ún. „formázott vásznak”³ a modern nagyipari termékek gépi precizitását és a technikai civilizáció kíméletlen tárgyközpontúságát idézik fel. Ugyanez jellemzi az európai „hard edge” művészet képviselőinek munkáit is: Philip King, Anthony Caro, David Smith, Thomas Lenk, Erich Hauser szobrai, Karl Georg Pfahler, Richard Paul Lohse, Max Bill, Winfried Gaul, Lothar Quinte festményei személytelen tárgyszerűségükkel, hűvös fegyelmelmezettiséggükkel, egyértelmű és objektív formális meghatározottságukkal tűnnek ki. Akár a „színes mezők” expanzív, térszervező, kifelé áramló vizuális energiáit, akár a precíz, kemény, éles formameghatározottságot, akár pedig az agresszív „tárgyszerűség” kvázi-ipari, technicista jellegét hangsúlyozzák is ezek a művek, közös bennük a struktúraelvű, antiromantikus műalkotás szemlélet. Olyan szemlélet ez, ami a plasztikai műalkotást kizárólag objektíve meghatározható struktúrának fogja fel, ami eltekint a művészet expresszív funkciójától és ezzel szemben a tárgyalkotó és rendszeralkotó funkciót abszolutizálja.

A „festőiség-utáni absztrakció” struktúraelvű művészete az ötvenes évek közepétől kibontakozó pop art és újrealista tendenciákkal⁴ párhuzamosan, ezekkel szoros kölcsönhatásban fejlődik. Legjelentősebb képviselőinek élesen antiromantikus, antiexpresszív megnyilatkozásai már az ötvenes évek második felében feltűnnek. Itt azonban két fontos megjegyzést kell tennünk. Az egyik az „európai racionalista tradíció” kérdéskörét, a másik pedig a „festői, expresszív absztrakció” és a „festőiség-utáni, anti-expresszív absztrakció” kapcsolatát érinti. A Bauhaus második generációjának néhány tagja, így elsősorban az ún. „svájci iskola” két mestere, Richard Paul Lohse és Max Bill, valamint az USA-ba emigrált Josef Albers munkásságában mindvégig jelen van a nemzetközi konstruktivizmus geometrikus-strukturális szemlélete. Művészetük az absztrakt expresszionizmus, az informel, a kalligráfia virágkorában is az absztrakció másik útját, a racionális és strukturális művészetfelfogást képviseli. Ez tehát azt jelenti, hogy – ha háttérbe szorulva is, de mégis – továbbél a konstruktivista hagyomány, s az ötvenes évek második felében felszínre törő új struktúraelvű törekvések némiképp támaszkodhatnak erre a megőrzött „európai racionalista tradícióra”.

A másik kérdéskör a „festői-expresszív” és a „festőiség-utáni, anti-expresszív” művészet kapcsolata. Jeleztük már többször is, hogy Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt „colour field” festészete, az absztrakt expresszionizmus „hűvös” vonulata miként fejlődik tovább az új struktúraelvű művészetben. Az ötvenes évek második felében fellépő új „colour field” művészek, Ellsworth Kelly, Helen Frankenthaler, Morris Louis átveszik a „hűvös”

festőiség meditatív, személyen túli állapotokat közvetítő, mélységes nyugalmat árasztó, univerzális tereket megjelenítő kifejezőeszközeit, a homogén színmezők intellektuális fegyelmét, ám szinte teljesen kilúgozzák az érzelmi-hangulati közlést, a sejtelmességet, a személyen túli érzések és transzcendens sejtések jelentésvilágát. Különösen Morris Louis és Ellsworth Kelly jutnak messzire ebben a folyamatban: műveik a felfokozott színintenzitást nem meditatív célok érdekében alkalmazzák, hanem strukturálisan értelmezik, objektív térszervező energiaként. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az Ellsworth Kelly, Larry Poons, Morris Louis, Jules Olitski által gyakorolt „colour field” festészetben a szín konkrét, míg a Barnett Newman, Mark Rothko és Ad Reinhardt által gyakorolt „expresszív” tartalmú „colour field” festészetben a szín transzcendens és meditatív jellegű. Ahogy Edward Lucie-Smith megjegyzi: „A 'hard edge'-absztrakció sohasem halt ki teljesen, még Pollock és Kline legdicsőösebb napjaiban sem. 'Hard edge' kifejezéssel az absztrakt festészetnek azt a fajtáját jelölöm, melyben a formáknak meghatározott, tiszta körvonalaik vannak, nem pedig elmosódott, lágy határaik, amilyent például Mark Rothko alkalmazott. Az ilyen típusú festészet jellegzetessége, hogy maguk a színámyalatok síkszerűek és differenciálatlanok, így talán helyesebb, ha nem formákról, hanem szín-területekről (colour-areas) beszélünk.”⁵ Edward Lucie-Smith nem is választja szét a „hard edge” és a „colour-field” festészetet, mivel alapvetően közös bennük a színintenzitás abszolutizálása. Ez a mozzanat elválasztja őket a hagyományos konstruktivista művészettől, másrészt pedig ez a vonás feltárja az absztrakt expresszionizmus „hűvös” áramlatával való szellemi kapcsolatát. A döntően új a „festőiség-utáni absztrakció” művészetében a strukturális mozzanat érvényesítése és az ipari civilizáció agresszív tárgyközpontúságának átvétele. Ez utóbbi mozzanat viszont a pop art és a „post-painterly-abstraction” rokonságát mutatja. Ugyanis mind a pop art, mind pedig a struktúraelvű „festőiség-utáni absztrakció” művészeti áramlatai a hatvanas évek ipari tömegtársadalmának fogyasztói-jóléti valóságára reagálnak, annak tényleges kömvezetét és a tárgyi valóság impulzusait kísérlék meg művészetükben megfogalmazni.

A „hard edge” művészet legjelentősebb képviselői Kenneth Noland, Frank Stella, Jack Youngerman, Al Held amerikai és Karl Georg Pfahler, Wilfred Gaul, Lothar Quinte európai művészek. Az élesen metszett, geometrikus formák és a harsány, agresszív színek tárgyas hatásán alapuló „hard edge” művészet pop art felé közeledő ága az ún. „szignálművészet”,⁶ mely az absztrakt formákat konkrét, felismerhető, szociológiailag azonosítható tárgyakra, jelekre, emblémákra vonatkoztatja. A geometrikus absztrakció és a tárgyas, emblemikus pop art között helyezkedik el; s egyesíti a struktúraelvűséget az ironikus tárgyfelfogással. Főbb képviselői Kumi Sugai, Allan d'Arcangelo, Nicholas Krushenick. A struktúraelvű művészet másik szélső pólusát jelenti a „minimal art”, melynek képviselői szélsőségesen redukált formarendszerben fejezik ki a plasztikai rendszerek vizsgálatából, a plasztikai rendszerszervezés elvi, általános kutatásából leszűrt gondolati jelentéseket. A „minimal art” a konceptuális művészettel szorosan összefonódik, problémafelvetésének teoretikus, gondolati, analitikus jellege miatt. A „minimal art” olyan általános érvényű modelleket teremt – többnyire végtelenen letisztult, a hagyományos művészi munkafolyamatokat eltüntető, gyakran gépileg kivitelezett, személytelenül precíz formális összefüggések által –, melyek a művészi kommunikáció alapjait demonstrálják, tautologikus összefüggéseket mutatnak be, illetve a pozitív-negatív, anyagi-szellemi, „külső” (véletlenszerű) és „belső” (megtervezett) ellentétpárjait vonatkoztatják a formális rendszerekre. A „minimal art” formakompozíciói mindig teljesen zártak, önmagukban elrendezettek; mind jelentérendszerük, mind formarendszerük alapvető logikai kapcsolatokat konkretizál. A „minimal art” alkotásokban a „látszat” és a „lényeg” teljesen egybeesik: nincs mögöttes, poetikus jelentésréteg, csakis az adott, látható, mérhető, érzékelhető plasztikai formális jelenség érvényesül. Ez egy-

részt a lehető legszorosabbra zárja a jelölő-jelölt viszonyt, mivel a kettő egymásra csúszik (a plasztika az, ami); másrészt viszont a konkrét plasztika modellként felfogva a lehető legtágabbra nyitja az értelmezés pályáit, mivel az absztrakt modell a valóság minden jelenségére, összefüggésére vonatkoztatható. A modell értelmezése nem kapcsolódik magához a konkrét plasztikához, hanem csupán az általa bemutatott rendszerhez. Ebből adódik a „minimal art” és a konceptuális művészet közömbössége a konkrét vizuális minőségek felé: nem a mű egyedisége, hanem a mű által reprezentált modell általános értelmezhetősége foglalkoztatja. Ezért a „minimal plasztika” képviselői gyakran gyárilag, előre elkészített mémöki utasítások és tervrajzok alapján, manuális részvételük teljes kiküszöbölésével hozzák létre munkáikat — hiszen a „művesség”, az egyéni stílus, a szubjektív művészi „kézjegy” fontossága megszűnt. Ebből az aszketikus „anti-esztétikai” felfogásból adódik a „minimal art”-ban erősen érvényesülő elanyagtalánítás-elv, a műalkotás szellemi produkcióként való felfogása, ami nem, vagy csak korlátozott mértékben igényli az anyagi megvalósítást. Sol LeWitt amerikai szobrász munkáiban az anyagiság valóban a minimális szintre csökken. szigorúan logikai, formális rendszereiben csak annyi a „szobor” (az anyag), amennyi a rendszer bemutatásához feltétlenül szükséges. A személytelen, precíz, hófehérré festett, tökéletesen összeszerelt, a fizikai folyamatok semmi nyomát nem mutató, intellektuális plasztikák elvont gondolati modellek. Dan Flavin amerikai művész úgy számolja fel az „anyagi szobrászatot”, hogy színes neoncsövekből építi „minimalista plasztikáit”. Itt a fény, mint anyagi tényező, ugyan továbbra is jelen van, de a szobor maga nem fogható, tapintható, mérhető, tömeggel rendelkező „test”, hanem csupán fénystruktúra. Carl Andre úgy csökkenti az anyagiság és a testiség szerepét, hogy vékony, lapos lemezekből állítja össze szobrai, melyeket a földre fektet, s ily módon elveszejtí testiségüket, pusztán kétdimenziós geometrikus formákként prezentálja rendszereit.

A „minimal art” legjelentősebb képviselői az amerikai Sol LeWitt, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Robert Smithson, Dan Flavin, Walter de Maria, valamint az európai Carel Visser, Peter Struycken, Daniel Buren, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Niele Toroni, Richard Long. A „minimal art” művészeti koncepciójából nő ki egyrészt az ún. „land art” (természeti környezetbe áthelyezett „táj művészet”), mely az expanzió szellemében kilép a műtermekből és galériákból, a múzeumokból és a hordozható, értékesíthető „műtárgy”-termelésből, s műveit hatalmas méretekben kivitelezi, szabad természeti környezetben.⁷ Másrészt a „minimal art” nyomán bontakozik ki az ún. „analitikus festészet”, amely viszont a kétdimenziós táblakép műfajában értékesíti azokat a gondolati eredményeket, illetve azokat a vizsgálati módszereket, melyeket a „minimal plasztika” a hatvanas évek második felében kidolgozott. Az „analitikus festészet” problémakörével rokon némiképp az ún. „monokróm festészet”, amely ugyancsak kutató szándékkal, a festői tér- és formaszervezés alapegységének tekintett szín vizsgálatával kíván új térélményeket megfogalmazni. A „monokróm festészet” és az „analitikus festészet” számos geometrikus absztrakt művész munkásságában megjelenik; éppen ezért rendkívül nehéz szétválasztani a „festőiség-utáni absztrakció” különböző irányzatait. Ezt jól példázza az ötvenes évek végén megalakult, német kezdeményezésű, de nemzetközi „Zero Gruppe”,⁸ melynek sokirányú tevékenysége szintézisbe hozta a strukturális művészet legkülönbözőbb irányzatait, a technikai médium nyújtotta élményvilág alapján. A „Zero” az európai minimalizmus fontos előkészítője volt.

2. A struktúraelvű és geometrikus művészet Magyarországon

A tanulmány 1968 és 1980 között mutatja be a hazai struktúraelvű és geometrikus absztrakt művészet jelenségeit. A választott időhatárok két problémát vetnek fel. Egyrészt a korszakolás problémáját – ami a hatvanas és hetvenes évek hazai modern törekvéseinek feltérképezése szempontjából elengedhetetlen; másrészt a hatvanas és hetvenes évek struktúraelvű és geometrikus absztrakt művészetének a konstruktivizmushoz való viszonyát. Ez utóbbi részletes kifejtésére itt nincs mód, csupán jelzésszerűen utalhatunk néhány mozzanatra. Az egyetemes művészetben a konstruktivizmus par excellence a tízes-húszas évek művészetének tekinthető. Ebben a korszakban éli át a nemzetközi avantgarde a maga legradikálisabb forradalmait (a futurizmustól és a kubizmustól kezdve dadaizmusig, majd a konstruktivizmusig és a szürrealizmusig); s ebben a zaklatott korszakban születnek meg a legszélsőségesebb – és legutópisztikusabb – expanzionista törekvések. Ahogy Werner Hofmann megfogalmazza: „Itt már nem a művészet önértékéről van szó, hogy a táblakép hagyományos gyakorlatáról ne is beszéljünk; itt a művészetteremtő akarat elveszti öncélúságát, megszabadul az elszigetelt műtárgyakra korlátozottságától, és sokkal szélesebb alapokon nyugvó alkotói impulzust jelent, melynek célja a valóság egészének szellemileg vagy anyagiilag történő birtokbavétele. Ennek a törekvésnek a szolgálatában állnak a dadaisták és a szürrealisták, a holland De Stijl csoport, a weimari Bauhaus és az orosz konstruktivisták.

Az alkotás új 'helyének' meghatározásai olyan határterületekig nyomulnak előre, amelyekben a műalkotás már nemcsak hogy kérdésessé válik, de önálló léte is megszűnik. Céljuk totális valóság létrehozása, nem pedig egy bizonyos valóság-aspektus interpretálása csupán.”⁹ Ez a „totális valóság” a klasszikus konstruktivizmus végső vágyképe. Ennek megteremtéséért munkálkodnak a produktivisták, akik a gyakorlati, konkrét, hasznos társadalmi feladatvállalást hirdetik, s az egyéniség kifejezése helyett – melyet a polgári individualizmus művészi megnyilvánulásának tekintenek – az objektív és anyagi szükségletek kielégítését tűzik ki célul.¹⁰ De ugyanennek a „totális valóságnak” a megteremtésére törekednek azok az alkotók, akik egy új, tökéletes harmónián alapuló, a társadalmi, politikai, gazdasági, vallási, kulturális ellentéteket örökre kiegyenlítő „szellemi egység” művészi kinyilatkoztatását tekintik feladatuknak, mint Kazimir Malevics, vagy Piet Mondrian. Míg a Tatlin és Rodcsenko által kialakított produktivista konstruktív művészet a dialektikus materializmusra támaszkodik, s naív-mechanikus módon értelmezi az objektív szükségszerűség érvényesülését, addig a szellemi univerzalitás mondriani felfogása a neoplatonizmusra építve hirdeti az egység és a mindenre kiterjedő törvényszerűség elvét, amely felszámolja a partikuláris szempontokat és egy új szellemi valóságot teremt. A klasszikus konstruktivizmus technika-kultusza is ennek az új egységnek rendelődik alá: a technika teszi képessé az embert arra, hogy leküzdje a múlt összes konfliktusát, hogy felszámolja az elidegenedett munkát éppúgy, mint a tömegektől elidegenedett, egymással szembenálló államokat, nemzeteket, vallásokat. A konstruktivizmus internacionalizmusa szorosan összekapcsolódik a tízes-húszas évek világforradalmi illúzióival; illetve a gépi civilizáció egységesítő hatásába vetett hittel. Akár neoplatonikus objektív idealizmussal, akár miszticizmussal, akár mechanikus materializmussal közeledett is a konstruktivista művész a valósághoz, végső célja az új, „totális valóság” megteremtése volt, szellemi vagy anyagi eszközökkel. Expanzionista gondolkozásában a művészet valóban elvesztette önértékét, s csupán a „totális valóság” létrehozásának – vagy kinyilvánításának – eszközévé vált. Malevics szuprematizmusában a „jószág, szeretet és igazság” válnak alapkategóriákká, azaz morális értékekre vezet vissza művészi célkitűzéseit – hiszen a művészet egy új valóság letéteményese, szellemi szimbóluma.¹¹

Az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején kibontakozó „festőiség-utáni absztrakció” struktúraelvű művészetében nyomát sem találjuk a klasszikus konstruktivizmus jövő-képének, „szellemi egység”-vágyának. Az új struktúraelvű és geometrikus absztrakt művészet nem hisz semmiféle szellemi egységben, sem pedig a technika megváltó erejében. Ugyanakkor számol a technikai civilizáció tárgy-kultuszával, a gépies munkafolyamatok személytelenségével, a tökéletesen kivitelezett tárgy agresszivitásával. Azaz míg a klasszikus konstruktivizmus a technikai civilizáció harmóniát és egyensúlyt teremtő megváltó képességét hirdeti, addig az új struktúraelvű művészet a már megvalósult technikai civilizáció személytelenségét, objektivitását, agresszív tárgy-uralmát és rendszerekben való gondolkodását mutatja fel. Míg a klasszikus konstruktivizmus utópista, optimista, kollektivista és expanzionista (azaz a művészetet az élet részévé kívánja tenni, hasznossá és termelékennyé), addig a hatvanas évek struktúraelvű művészete utópia-ellenes, objektivista, érzelm-ellenes, személytelen és mindenfajta jövő-képpel szemben közömbös. Megmarad ugyanakkor az expanzió mozzanata – ám ez „dezilluzionista” expanzió, nem pedig optimista, jövőt hirdető, patetikus.

Az expanzió mozzanata itt azt jelenti, hogy a strukturális művészet „tárgyai” környezetükben élnek, sőt erőszakosan környezetet teremtenek maguknak. A tárgyak „fogyasztói tülekedésében” a strukturális művészet tárgyai kihatolnak maguknak területeket, benyomulnak a valóságos tárgyak világába, szétfeszítik a művészet korábbi kereteit és belesodródhatnak a konkrét, valóságos tárgyi környezetbe. Legélesebben ez a „hard edge” művészetben vetődik fel; illetve a „colour field” festészet agresszív színhasználatában. Ez az expanzió ugyanakkor nem „totális valóságot” akar teremteni, hanem éppen a banális tárgyi valóságba akar hatolni, mintegy új tárgyakat helyez a meglévő tárgyi környezetbe. Ezek a színes, harsány, keményen formázott tárgyak agresszívek és provokatívek; ám nem hoznak utópisztikus mozzanatokat, nem vonatkoztathatók egy majdani, kiegyensúlyozott, harmonikus „totális valóság” vágyképére. „Tárgy-parafrázisoknak”¹² is felfoghatók, különösen az ún. „szignálművészet” esetében. Ironikus tartalmak is felfedezhetők a hűvös, analitikus, rendszerező tevékenység mellett – s ez ismét a „pop art”-tal való szemléleti kapcsolatot mutatja. Az expanzió tehát megmarad, sőt provokatív formát ölt, de eloldódik az utópiától és az optimista jövő-képtől.

Mindez a hazai művészetben korántsem jelentkezik ilyen tisztán. Számolnunk kell ismét a néhány éves fáziskésés tényével, másrészt pedig azzal a szubjektív mozzanattal, hogy számos fiatal művész magára vállalja a magyar konstruktivizmus örökségét – amitől hosszú ideig el volt zárva –; s így az újgeometrikus művészeti impulzusokra finoman ráértegződik a kassáki „Képarcitektúra”, illetve a MA bécsi emigrációs művészetének szelleme.¹³ Természetesen alapvetően másról van ekkor szó, mint a heroikus optimizmussal a jövőbe tekintő bécsi emigráció művészeti törekvései, mégis, a művészek tudatosan hivatkoznak a hazai konstruktivista tradícióra akkor is, amikor műveik sokkal közvetlenebbül kapcsolódnak Stella, Noland, Kelly, Krushenick, Pfahler műveihez.

Ez a mozzanat arra is rávilágít, hogy a hazai művészeti fejlődésben nem számolhatunk olyan tiszta és végtelen elhatárolódásokkal, mint az egyetemes művészetben. Ehhez járul az a tény is, hogy Magyarországon sokszor ugyanazok a művészek képviselnek, különböző korszakaikban, egymástól erősen eltérő irányzatokat. Hencze Tamás, Tót Endre, Nádler István tipikus példák erre a sajátos hazai jelenségre, nem is beszélve Komissról, aki egy több évtizedes nagy korszak után hirtelen tér át a kalligrafikus festészetre (bizonyos szürrealista előzmények után), majd pedig 1968 után ismét radikális stílusfordulattal a geometrikus absztrakció képviselőjévé válik. Az egy-egy életműben felfedezhető szemléleti sokféleség jellegzetesen hazai jelenség.

Némiképp ide tartozik az 1968-as és az 1980-as korszakhatárok kérdése is. Ez nem azt jelenti, hogy 1968 előtt nem lehet felmutatni fontos és esztétikailag kiértékelt struktúraelvű művészeti megnyilvánulásokat; vagy azt, hogy 1980 után teljesen megszűntek volna a hazai művészet ilyen irányú törekvései. Ugyanakkor az 1968-as és az 1980-as évszámok korszakhatárnak tekinthetők. 1968 az új magyarországi avantgarde radikális felszínre kerülésének éve: az első IPARTERV-kiállítás és a SZÜRENON-kiállítás mutatja ezt,¹⁴ melyen az akkor legfrissebb irányzatok képviselői együtt szerepeltek. Az IPARTERV-kiállítások (1968-ban és 1969-ben) jelzik egy új, az egyetemes művészethez közvetlenül és szorosan kapcsolódni kívánó generáció erejét, nyitottságát, sokféleségét, tehetségét és provincializmus-ellenességét. 1968-ban már érett művekkel szerepelnek a hazai struktúraelvű művészet képviselői, így Hencze Tamás, Bak Imre, Nádler István, Tót Endre, Molnár Sándor; ez pedig azt jelenti, hogy a probléma már 1968 előtt érelődött, s különböző megoldási kísérleteket termett.

1980 ugyancsak korszakhatárnak tűnik a hazai modern művészet történetében. A hetvenes évek harmadik harmadában felnövekvő legfiatalabb művészgeneráció 1980 táján jelentkezik komoly, kiértékelt művekkel, önálló kiállításokkal. Néhány jelentős alkotó életművében radikális fordulat következik be; illetve új, összetett, eklektikus formák jelennek meg a korábbi purista, reduktivista formák mellett. Felszínre kerül egy befelé forduló, szubjektív poetikus, eklektikus, anti-reduktivista „új szenzibilitás” és „új bensőségesség”, valamint az új expresszionista festészet különböző irányzatai. 1980 és 1983 között jelentősen átstrukturálódik a hazai művészeti helyzet.

A magyarországi struktúraelvű és geometrikus absztrakt művészet különféle irányzatainak fejlődése a hatvanas évek harmadik harmadától követhető nyomon. Az 1968-as és 1969-es IPARTERV-kiállítások résztvevőinek mintegy fele tartozik a struktúraelvű művészet képviselőihez. Munkásságukkal párhuzamosan bontakozik ki Fajó János, Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Lantos Ferenc és Csiky Tibor struktúraelvű művészete, majd pedig az ún. „Pécsi Műhely”¹⁵ geometrikus művészete. Míg a „Pécsi Műhely” fiatal alkotói, Ficzek, Halász, Kismányoki, Pinczehelyi és Szijártó a hatvanas évek legvégén, hetvenes évek legelején meglehetősen rokon felfogásban dolgoznak, s valóban műhelymunkában, addig a budapesti struktúraelvű művészek meglehetősen eltérő utakon járnak. Az IPARTERV-kiállításokon nem szereplő Deim Pál és Maurer Dóra tevékenységében sokáig megőrződnek bizonyos emocionális tartalmak, melyeket elsősorban a felületi megmunkálás hangsúlyozott finomságai közvetítenek (Mauremél a rézkarc, Deimnél a festői felület). Deim művészete némiképp rokon Keserő Ilona monumentális, tiszta, tüzes színekben megfogalmazott, egy-egy alapmotívumot érvényre juttató festményeinek világával, amennyiben szimbolikus alapformákból építkeznek: Keserő a „sírkő-motívumban” és az ebből származtatott „madár” (vagy „számy”) motívumban, Deim a végletekig leegyszerűsített, idolszerűvé tett ember-alakban találja meg, hosszú évekre, festészetének alapmotívumát. Keserő és Deim festészete a „szignálművészet” sajátos hazai értelmezéseként is felfogható, olyan különös útként, amely tudatosan épít a hazai tradícióra és vállalja a „szignál”-motívumok történeti, lírai, szimbolikus jelentéseit is. Némiképp rokon ezzel a felfogással Nádler István „szignál-művészete”, mely 1968 és 1971 között olyan művekben nyilatkozik meg, amelyek egyaránt nyúlnak a közép-kelet-európai történeti/archeológiai motívumokhoz és a természeti motívumokhoz, illetve a tájba helyezett ipari tárgyak motívumvilágához. Nádler festészetében is rendkívül erős az érzelmi töltés; s Nádler festészete – Keserő Ilonáé mellett – az újabb magyar struktúraelvű művészet legkoloristább megnyilatkozása.

A monokrómia problémáját – meglehetősen eltérő értelmezésben – Hencze Tamás és Molnár Sándor festészete veti fel 1968 után. Míg Hencze hűvös, kiszámított, precíz és

személytelen képi rendszerei inkább a német és belga monokrómiával rokon szemléletet mutatnak, addig Molnár Sándor monokróm vásznai mindvégig megőrzik az érzelmi telítettség és a személyesség mozzanatát, s ennyiben Mark Rothko szemléletének hatása fedezhető fel bennük. Molnár színvilága ugyanakkor teljesen egyedülálló a hazai festészetben, s nem rokonítható a „hűvös festészet” egyetlen képviselőjével sem: alapvetően meleg, mélyről felizzó, elfojtott feszültségeket hordozó, bármikor robbanékony színei még a „Princípium”-sorozat intellektuális fegyelmét és megszerkesztettségét is végletekig feszítik.

Tót Endre és Bak Imre művészete közvetlenül az amerikai „hard edge” művészet problémaköréhez kapcsolódik. Az ő festészetük jelenti 1968 és 1970 között a hazai struktúraelvű művészet legkeményebb, legszemélytelenebb, leginkább érzelem-ellenes, leginkább tárgyyszerű és konkrét megnyilvánulását. Sem Tót, sem Bak nem enged teret az érzelmi kifejezésnek; hidegen megszerkesztett, személytelenül festett, agresszív élességgel kimetszett formákból építkező festményeik a „hard edge” művészet „ipari tárgyyszerűségét” hordozzák. Bak Imre elsőként alkalmazza a „shaped canvas” („formázott vászon”) technikáját: nagyméretű, geometrikus kompozíciói nem a hagyományos négyzet vagy téglalap alakú vásznon jelennek meg, hanem „formázott vásznon”, azaz a kép alakja felölti a konstrukció alakját. Szabálytalan, szokatlan, agresszív, tárgyként térbe hasító vásznak keletkeznek így, melyek „szín-test”-ként állnak előttünk, provokatív és harsány színességükkel belépnek a környező térbe.

A magyarországi struktúraelvű művészet kezdettől fogva nagyon sok irányú; s ezt erősíti a tradícióhoz való szorosabb kötődés. Míg az egyetemes művészetben a hatvanas évek „hard edge”, „colour field”, „shaped canvas” törekvései egyértelműen megtagadják az európai festészeti tradíciót, beleértve a konstruktivizmust is, illetve annak festészeti lezármazott-irányzatait, addig Magyarországon mindvégig jelen van a tradíció felvállalásának igénye. Egyik ilyen tradíció-forrás a népművészet. A síkban komponált, leegyszerűsített, megtörtetlen színmezőkkel kifestett, éles kontúrú népművészeti formavilág rendkívül alkalmas a „festőiség-utáni absztrakció” számára, egyfajta vizuális-formális feldolgozás, „átírás” módszerével. A népművészeti tradíció beépítésével egyrészt megoldhatónak tűnik az egyetemes művészet „közép-kelet-európaivá” alakítása, a hazai vizuális tradíció és a nemzetközi módszerek szintézise; másrészt pedig lehetőség nyílik olyan jelrendszerek kidolgozására, amelyek egyfajta „kollektív érvényességgel” rendelkezhetnek, kollektív vizuális nyelvvé válhatnak. Ez ismét egy olyan törekvés, ami felfogásunk szerint tipikusan magyarországi jelenségnek tekinthető. Formális megoldásai szempontjából erősen rokonítható a nemzetközi „szignálművészettel”. Csakhogy míg a „szignálművészet” tipikusan a technikai civilizáció jellegzetes tárgyi-vizuális környezetét dolgozza fel, az ipari társadalmak vizuális jel áradatát, a tárgyak, emblémák, feliratok, jelvények tömegét, a közlekedési jelek és a reklámok jeleit építi be agresszív és kemény formaszervezésébe, addig a hazai folklór-inspirációjú művészet éppen a múltból, a paraszti közösségek vizuális kultúrájából, vagy a természeti népek és ősi kultúrák szimbolikus motívumaiból épít ki sajátos képi rendszert. A folyamat nemcsak eltérő forrásból táplálkozik, hanem fordított utat jár be. Ugyanis a „szignálművészet” a technikai civilizáció triviális jeleit, jelzéseit használja fel, amelyek valóban mindenki számára ismertek és használatosak (pl. közlekedési jelek, reklám emblémák, egyezményes szignálok); azaz a hétköznapi életben valóban kollektív érvényességűek, olvasatuk egyezményes és egyértelmű. A művész csupán ironikusan ártértelemezi a szignálokat, harsány és provokatív jeleket alkot belőlük, ám származási helyük, azaz az ipari civilizáció konkrét környezete egyértelmű. A hazai törekvések viszont úgy nyúlnak egy – valaha homogén, kollektív, egyértelmű olvasatokat tartalmazó – vizuális jelrendszerhez, a folklórhoz, hogy maguk alkotnak ebből új jeleket, melyeket kollektívnek szánnak, noha

valójában ezek a jelek ma már nem kollektív érvényűek, s régen eltűntek már a hétköznapi vizuális kultúrából. Ebből következik, hogy az így keletkező jelek óhatatlanul szubjektív, poetikus, asszociatív tartalmakat foglalnak magukba, vagy pedig elvont, spekulatív értelmezések alapján fejthetők csak meg.¹⁶ Komiss 1968 utáni, ragyogó tüzes színekkel, borotvaéles kontúrokkal festett, elegáns, végletekig kicsiszolt, merész egyensúlyokon alapuló, feszes ritmusú „Szürmotívum”-sorozatai bizonyos szürreális, asszociatív tartalmakat hordoznak — s ezzel alapvetően eltérnek az amerikai és nyugat-európai „festőiség-utáni absztrakció” hűvös, személytelen, érzelm-ellenes megnyilvánulásaitól. Bak Imre „Nap—Mádár—Arc” jelsorozatai pedig elvont jelmagyarázatokon alapulnak, melyek főként az archaikus kultúrák jelrendszerei alapján új, kollektív jelképeket, kollektív kommunikációra alkalmas vizuális jelkészletet kívánnak kidolgozni.¹⁷ A jelértelmezés folklórból, illetve archaikus kultúrákból merítő törekvései a hetvenes évek végére többé-kevésbé lezárulnak.

Ebben a folyamatban nem lehet figyelmen kívül hagyni a konceptuális művészet hatását sem. S ez ismét sajátosan magyarországi jelenség: a konceptuális művészet számos esetben erősen beleszövődött a struktúraelvű művészetbe (Bak Imre, Maurer Dóra, Türk Péter, Csiky Tibor, Gulyás Gyula munkásságában). A szerialitás problémája erősen összekapcsolódik a konceptuális művészet folyamat-vizsgálataival, s az ezek dokumentálásával létrehozott rendszerekkel.

A hazai „land art” törekvések ugyancsak nem differenciálódtak olyan mértékben, mint az egyetemes művészetben. A „Pécsi Műhely” ilyen irányú kísérletei a hetvenes évek első harmadában viszonylag elszigetelt jelenségcsoportnak tekinthetők. A „land art” művek dokumentálásakor a puritán fotó mellett a színes szitanyomat sorozatok is megjelennek, melyek formai megoldásában a „pop art” hatása egyértelmű. Ez ismét azt mutatja, hogy a hazai struktúraelvű művészet sokkal erősebben fonódik össze más, vele párhuzamos irányzatokkal, mint a nyugati művészetben.

Végezetül külön meg kell említeni a struktúraelvű törekvések egyik lehetséges expanziójának, a design és az alkalmazott művészet felé való nyitásnak a kérdését. Erre első sorban Fajó János, Csiky Tibor, illetve a körülöttük kialakult, többnyire fiatalabb művészekből álló műhely tagjai vállalkoznak. E törekvés felfutása és legintenzívebb kibontakozása a hetvenes évek közepére tehető; a hetvenes évek végén már egyértelmű a kifáradás jelensége. Ez magyarázható egyrészt a társadalmi felvevő közeg merevségével, a vizuális kultúra anyagi alapjainak hiányosságaival; másrészt pedig a művészi kezdeményezések bizonyos egysíkúságával, a kész építészeti helyzetekhez való alkalmazkodás szükségszerű problémáival.

Összefoglalva a hazai struktúraelvű és geometrikus művészet általános jellemzését, a következő vonulatok rajzolódnak ki a hatvanas évek harmadik harmadától a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójáig: 1. „hard edge” és „shaped canvas” törekvések (Bak Imre, Tót Endre, Fajó János) — e tendencia kimondottan a hatvanas évek utolsó harmadát és a korai hetvenes éveket jellemzi; 2. „szignálművészeti” törekvések (Nádler István, Keserü Ilona, Deim Pál, Bak Imre, Halász Károly, valamint — a fiatal generációtól némiképp eltérő módon — Komiss Dezső) — ez a tendencia a hetvenes évek közepéig tart, s erősebben épít a hazai festői tradícióra; 3. „colour field” és monokróm festészeti tendenciák (Molnár Sándor, Nádler István és Hencze Tamás) — itt nem lehet egyértelmű időhatárokat megállapítani, mert 1968 és 1980 között mindvégig érvényesülő tendenciáról van szó, jelentős egyéni eltérésekkel; 4. „analitikus-konceptuális” és „land art” törekvések, valamint „minimal art” megnyilvánulások (Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Halász Károly, Csiky Tibor, Gulyás Gyula, Mengyán András, Türk Péter, Kismányoki Károly, Szijártó Kálmán); 5. design- és környezetesztétikai orientációjú törekvések (Fajó János, Csiky Tibor, Heritész Gábor, Paizs László).

Természetesen az itt felsorolt öt tendencia nem különíthető el élesen egymástól. Időbeli párhuzamosság éppúgy megfigyelhető, mint az egyes alkotók többféle érdeklődése, az egyes alkotói korszakok eltérő felfogása, a tárgyalt 12 év alatt elfoglalt különböző pozícióik változatos összképe. Itt csupán a főbb vonulatokat kívántuk tisztázni, az egyes alkotói pályák elemzésére nem térhettünk ki.

3. Az egyes művészek – egyéni utak

Mivel a hazai struktúraelvű és geometrikus művészet jelensége rendkívül szerteágazó, csak a legfontosabb életművek elemzésére térhetünk ki részletesen. *Bak Imre* és *Tót Endre* művészetéről az absztrakt expresszionizmus kapcsán részletesen szoltunk már. Mindketten a hazai „hard edge” és „shaped canvas” művészet kezdeményezőivé válnak a hatvanas évek végére, miután fokozatosan eltávolodnak az absztrakt expresszionizmustól. *Bak* művészetében már 1966 körül megindul a szerkezeti tisztázódás, az érzelmi-indulati közlés felszámolásának folyamata, illetve a festői felületkialakítás szubjektivitásának visszaszorítása. 1967 és 1972 között olyan kristálytisztá geometrikus rendszereket alkot, melyekben a személytelenül megfestett, az egyéni ecsetnyomoktól megtisztított, harsány és tömör színtestek egymásnak feszülő plasztikai ellentétként jelennek meg. Ennek logikus továbbvitele a vászon megformázása. *Bak* elsőként alkalmazza Magyarországon az amerikai „festőiség-utáni absztrakció” formázott vásznait, melyek a festményt tárgyszerű, keményen a környezetbe belépő, agresszíven magának helyet foglaló „dologgá” teszik. Ez a hűvös, objektív, megbonthatatlan „dolog”-szerűség választja el leginkább *Bak Imre* „hard edge” művészetét a hazai előzményektől és kapcsolja közvetlenül az egyetemes művészethez. A hazai szakirodalom mégis ragaszkodott ahhoz a leegyszerűsített képhez, miszerint a hatvanas évek harmadik harmadában kibontakozó ún. „neokonstruktivizmus” a hazai konstruktivizmusra támaszkodik. „Erősen kötődik a magyar konstruktivizmus hagyományához, de annak szabadabb, kötetlenebb formáját látjuk a ... Kompozíció esetében.” – írja Romváry Ferenc *Bak* 1969-es Kompozíció c. festményéről.¹⁸ Meggyőződésünk szerint nem a magyar konstruktivizmus „szabadabb, kötetlenebb formáját” fejleszti tovább *Bak* a „shaped canvas” művekben, hanem radikálisan az egyetemes művészet kortárs áramlatához kapcsolódik, a „hard edge” szemléletéhez, melynek távoli formális analógiákat leszámítva nincs köze a klasszikus konstruktivizmushoz.

Bak Imre 1972 után jelentős fordulatot hajt végre: a konceptuális művészet jellegzetes ismeretelméleti és metanyelvi kérdéseivel kezd foglalkozni. Ebből a korszakból nő ki *Bak* „szignálművészeti” korszaka, melyben a tiszta geometrikus jelek szimbolikus, kollektív tartalmakat vesznek magukra. „A népművészet gondolkozásmódjának, jelrendszerének megfigyelésével kezdte kutatni a részek egészévé szervezhetőségének a lehetőségét, a világ totalitását, azt a teljesebb világképet, amely a parányi részekről az egész megragadásáig képes átfogni és láttatni az embert körülvevő és állandóan táguló univerzumot. ... Számos kortársával szemben a népművészetből nem a felületet, a külsőséget vizsgálja, hanem az ősi jelekben, jelrendszerekben kifejezésre jutó gondolatra koncentrál.” – írja Bánszky Pál, jól látva a különbséget *Bak* munkája és a folklorista tendenciák között.¹⁹ *Bak* „szignálművészeti” korszaka a hetvenes évek végén olyan alapjelekig jut el, melyek az európai civilizáció bizonyos alapvető gondolati szimbólumaira utalnak: a labirintus jelképhez, a kereszt, kör, háromszög jeléhez, az alfa és omega jeléhez. Ezen a ponton *Bak* művészetének egy hosszú, több mint egy évtizedes korszaka lezárulni látszik: a primér, tárgyszerű, személytelen és anti-szimbolikus geometrikus formától eljut a tisztán jelképi formáig, mely egy bizonyos kultúrtörténeti tradíció folyamatába ágyazódik.

Tót Endre rövid, de annál tisztább és következetesebb „hard edge” korszaka a hazai festőiség-ellenes absztrakció legkeményebb megnyilvánulása. Tót 1970-es „Csíkok” c. képsorozátán a geometrikus forma elveszti minden szimbolikus, mögöttes jelentését és tisztán tárgyszerű, lebonthatatlan, kemény és tömör „dologgá” válik. Tót színei antiesztétikusak, formái sem nem változatosak, sem nem mozgalmassak, a kompozíció pedig a függőlegesek és vízintések nyugalman alapul. Ez a nyugalom azonban nem transzcendens, nem egy totális szellemi állapot vizuális kifejeződése, mint Mondrian esetében: Tót nem akar más tompa színű, mozdulatlan és személytelen képeivel, mint a tárgyi világ megbontását egy új „tárgy” beállításával. Színes „tárgyak” ezek a képek, melyek semmiféle személyes üzenetet nem hordoznak, csakis önmaguk jelenlétét állítják. A műalkotás itt egy olyan plasztikai struktúra elemeként létezik, amely a tárgyi világgal egyenrangú akar lenni, s átveszi a tárgyi világ személytelen semlegességét.

A hazai „hard edge” törekvések markáns képviselője Fajó János, aki nemcsak festőként és szobrászként, hanem szervezőként is a hetvenes évek struktúraelvű művészetének és a design, a környezetesztétika, az építészeti téralakítás felé forduló művészi gyakorlatnak jelentős személyisége. Munkássága közvetlenül kapcsolódik – 1966 után – a nemzetközi geometrikus absztrakció hűvös, tárgyilagos, struktúraelvű művészetszemléletéhez. Tiszta, homogén, megtöretlen színmezői, borotvaélesen kimetszett, egyértelmű formakontúrajai képeit tárgyszerűvé, a tárgyi környezetbe belehasító „dologgá” teszik. Fajó a „hard edge” tárgyelfogását ugyanakkor kiindulópontnak tekinti egy expanzív vizuális környezetesztétika számára: művei ezért egyaránt értelmezhetők önmagukban, mint objektumok (melyek nem személyes érzelmeket, pszichikai tartalmakat közölnek, hanem objektív plasztikai rendszereket állítanak); s értelmezhetők „projekcióként” is, azaz egy kiterjeszthető, megvalósítható, nagy méretben és mechanikusan kivitelezhető plasztikai rendszer modelljeként. Erre utal Fábian László, amikor kijelenti: „ez már nem pusztán festészet, hanem vizuális térszervezés: építészeti program, ha tetszik – ehhez viszonyítva festészete merőben kísérleti jellegű (noha önmagában, persze, semmiképpen nem tekinthetjük annak): mintha nagyobb távlatú föladatokat foglalkoztatnák a mégiscsak hagyományos természetű és lehetőségű táblaképfestésnél –”²⁰

A hazai talajon kialakuló „szignálművészet” képviselői meglehetősen egyéni pályákon járnak. Nádler István 1968 és 1971 közötti festményei részben archeológiai leletekből származó, jellegzetesen Kárpát-medence-beli formákból indulnak ki, részben pedig dél-franciaországi és németországi tartózkodásának tárgyi élményvilágából, melybe a természeti környezet éppúgy beleépült, mint az ipari-városi környezet. Nádler nagyméretű, tüzes, intenzív színekkel festett, izgalmasan bonyolult, feszültségekkel teli, mozgalmass kompozíciói ekkor közvetlenül kapcsolódnak a nemzetközi „szignálművészet” szemléletéhez, ironikus tárgyátírásához, ugyanakkor színvilágukban, a színek melegségében, érzelemgazdagságában, olykor atmoszferikus asszociációiban a magyar festészet kolorista hagyományát is felvállalják. Leginkább Keserü Ilona „Sírkő”-variációinak színvilágával rokonítható Nádler színhasználata, nem konkrétan, hanem szemléletében. 1972 után Nádler művészetében jelentős fordulat következik be: a színesség átadja helyét a fekete-fehér-szürke tónusoknak, a kompozíciós mozgalmasság pedig a nyugodt, merev, monumentális és megbonthatatlan formák hűvös és személytelen mozdulatlanságának. Ekkor dolgozza ki Nádler jellegzetes „átló-motívumát”, ami mintegy fél évtizeden át végigkíséri művészetét. Ekkortól kezd plasztikákat készíteni, melyek minimalista rendszerek, többnyire alapképleteken nyugvó (tükröződés, ismétlődés, növekedés) objektív formasorozatok. Festészetében elsőként alkalmazza a szerialitást: hosszú képsorozatai egyetlen elem fejlődését dokumentálják. Nádler 1972 és 1978 között a hazai „minimal art” egyik legkövetkezetesebb képviselője.

1978 után ismét felerősödik művészetében a szín térszervező szerepe. 1978 és 1980 között olyan „colour field” festményeket alkot, melyek néhány intenzív színmező belső kép energiáinak kiáramlása, térbe való kiterjedésén alapulnak. Nádler festészetében a szín mindvégig központi fontosságú, kivéve a „minimal art” kutató, objektív, dokumentáló szemléletében fogant műveit. 1980-ban éles stílusváltás következik be Nádler munkásságában, a geometrikus művészettől való teljes elfordulás szellemében.

Keserü Ilona, Deim Pál és Korniss Dezső „szignálművészeti” munkásságában rokon a jelértékű motívumok kollektív-tradicionális talajból való származása. Keserü számára a provinciális barokk művészet motívumai, Deim számára a szentendrei keverék-folklór, Korniss számára pedig egyrészt a szűr-motívumok ornamentális tárgyértelmezése, másrészt bizonyos történelmi motívumok képezik azt a kiindulási alapot, melyből – a szín fokozott térszervező hatásával – kompozícióikat felépítik. Keserü Ilona 1968-tól alkotja páratlan szépségű „Sírkő”-sorozatát, mely a hazai „szignálművészet” tradíció-igényét, a helyi motívumokhoz való kötődését remekül szemlélteti. „A XVIII. századi úgynevezett parasztkabok népi művészet leegyszerűsödött formavilága, a sírkövek szív alakú stilizált vonalritmusa a felfedezés erejével hatott rá. Nem a temető elmúlás-képzetet keltő romantikája, mint inkább a földbe süppedt, szélfútt kövek mohával benőtt lukacsos felületének nemes formagazdagsága ragadta meg, mely egyúttal a formák kikristályosodási folyamatának, továbbélésének állandóságát is bizonyítja.” – írja Romváry Ferenc.²¹ Keserü a hetvenes évek közepén sajátos „colour field” műveket alkot, melyekben az egyes spektrum-színeket a kiindulási alapnak tekintett, leginkább az emberi test színére emlékeztető „semleges” alapszínhez viszonyítva rendszerezi, megtoldva ezt a szín környezetszervező lehetőségének vizsgálatával. A hetvenes évek végén ismét felerősödik művészetében az érzelmi-pszichikai kifejezést hordozó spontán festőiség, s lazul korábbi műveinek hűvös formaszigora.

Deim Pál az emberi alak stilizált, jelszerűvé tett motívumával, illetve az architektúra, mint szimbolikus jelentségű tér (templom, ház) egymásra vonatkoztatásával építi ki jellegzetes festői világát. A hetvenes évek közepén olyan alapjelekből álló rendszert alakít ki, melyben minden jel minden más jellel kapcsolatba kerülhet, ám variálhatóságuk, kompozíciós összetettségük, váratlan és komplex térszervező aktivitásuk mégis egyetlen zárt gondolati körben mozog. Deim művészete a hazai „szignálművészet” leginkább tradicionalista megnyilatkozása: bár beépülnek festészetébe olyan alapjelek, melyek ipari környezetre, a modern tárgyi valóság személytelen, gépies, hűvös világára utalnak, mégis a stilizált emberalak, illetve az ebből származtatott bábu-motívum által a deimi festészet mindvégig megőrzi a hagyományos emberközpontúság mozzanatát. Míg Nádler, Keserü, Korniss, Halász Károly „szignálművészetében” absztrakt jelekből szerveződik a mű, addig Deim sajátosan megőrzi az ember-alakot.

Korniss Dezső 1968-tól készített „Szűr-motívum”-variációi a Deimmel ellentétes utat járják be. Míg Deim az ember-alakot absztrahálva jut el bizonyos alapjelekig, addig Korniss az ornamentális jelek absztrakt formáinak antropomorfizálását kísérli meg. Korniss az ornamentális motívumokat úgy állítja egy összetett kompozícióba, hogy dramatizálja őket, emberi gesztusok és viszonyok hordozóivá teszi a szűr-motívumokat. Geometrikus absztrakt kompozícióin némiképp hasonló módszert alkalmaz: a pajzs- és zászló-, illetve kereszt- és sávmotívumok egyszerre tűnnek tárgynak és sajátos „dramatizált” ornamentális képnek. Különösen „Pajzs”-sorozatában valósítja meg a „tárgyszerűség” kornissi felfogását: a borotvaélesen kimetszett formák, személytelen, hűvös színek, homogén színmezők olyanná teszik a képet, mint egy tárgy a sok közül. Ezt fokozza a leképezett motívum tárgy volta: Korniss zászlót, pajzsot, sávos címetáblát (felfogható akár közlekedési jelnek is, ha az ipari civilizáció jelei felől nézzük) fest le, de úgy, hogy a lefestett motívum azonos ma-

gával a képpel. Így Komiss mintegy „megismétli” a tárgyat, kivitelez egy új tárgyat, ami a többi mellé kerül. Csakhogy ezek a tárgyak egyként konkrét, megfogható, anyagi, fizikai tárgyak és elvont, intellektuális, kollektív szimbólumok (zászló); s így Komiss egyszerre tárgyasít egy elvont tartalmat és absztrahál egy konkrét tárgyat.²²

Halász Károly 1975 és 1982 közötti „szignálképei” a szó szoros értelmében jelek: országúti táblák, illetve nagy ipari tárgyak jelszerű átírásai. Halász festészetében közvetlenül felfedezhető a nemzetközi „szignálművészet” hatása, elsősorban Allan d’Arcangelo ipari-technikai környezetből vett jeleinek és kompozíciós módszerének hatása. Ugyanakkor Halász olyan rejtett festői finomságokkal dolgozza fel jeleit, melyek nem az ironikus tárgy-értelmezés irányába, hanem egy intellektuális, elvont problémákat kutató, sajátosan európai „szignálművészet” irányába mutatnak. Nem véletlen az sem, hogy Halász Károly művészetében erősen hat a „konceptuális művészet” is; s a hagyományos táblakép műfajában is többnyire konceptuális kérdések is foglalkoztatják. 1981-től Halász Károly művészetében is jelentős fordulat következik be, a személyes tartalmú „új festőiség” felé.

Nádler István művészetében már elemeztük a „colour field” szerepét. *Molnár Sándor* festészete a hetvenes években is megőrzi a „színes mező” festészet alapvető érzelmi telítettségét, a színek hordozta felfokozott pszichikai közlés mozzanatát, noha ekkor Molnár is elvont gondolati struktúrákba szervezi az expresszív mozzanatokat. „Princípium”-sorozatában a függőleges-vízszintes alaptengelyek elvont meditatív tartalmak köré rendezik a „színes mező” hordozta személyes tartalmakat. Molnár Sándor munkássága a hazai struktúraelvű művészet legszemélyesebb megnyilvánulásai közé tartozik.

Vele éppen ellentétes *Hencze Tamás* alkotói pályája. Hencze festészetében 1967 után felerősödik a tisztán strukturális problémák iránti érdeklődés; 1968-ra teljesen eltűnnek művészetéből a személyes, pszichikai-érzelmi mozzanatok, amint hosszú időre uralomra jut a teljes monokrómia is. Hencze hűvös, mozdulatlan, személytelen, intellektuális művészi világában a tér elvont, testetlen, személyen túli univerzumként jelenik meg. Nem csupán fizikai értelemben végtelen, hanem metafizikai értelemben is: emberen túli, az egyéni akaraton kívül álló, a választás szabadságát nem ismerő, mindent elnyelő kozmosz. Hencze rendkívül lecsupaszított, puritán képi világában a legkisebb elemnek is döntő jelentősége van. A lilásszürke, fehértől feketéig terjedő tónusok a kiismerhetetlen, befogadhatatlan, ellenőrizhetetlen végtelen érzetét keltik; a visszafogott, hűvös színvilág a csend képzetét sugallja, az ismétlődő formák monotonitása pedig az idő múlásának végtelen lassúságát, pontosabban az emberi, szubjektív idő-érzés eltűnését. Ami az egyes individuum számára felfoghatatlanul tág, felfoghatatlanul lassú, az a végtelen tér számára tompa és megváltoztathatatlan adottság, mely önmagában nem minősíthető. Ebbe a végtelen térbe hasítanak bele Hencze negatív struktúrái: fehér sávok, vagy fekete csíkok, foltok, vonalak. Ezek olyan módon kísérik meg rendszerbe foglalni a teret, hogy az értelmezhetővé váljon: növekedés vagy csökkenés, közeledés vagy távolodás, szűkülés vagy tágulás folyamatai rajzolódnak ki ezáltal, melyek végső soron egy szigorú, zárt, meghatározott struktúra felépülését vagy szétesését hordozzák.

Egyedülálló a magyar festészetben az a következetesség és redukció, ami Hencze művészetében megvalósul. A hatvanas évek harmadik harmadában még felfedezhető az op art illuzionisztikus térérzékeltetésének némi hatása, ám egyre inkább a tér intellektuális-meditatív felfogása válik döntővé. Hencze megőrzi ugyan a térillúzió bizonyos mozzanatait, ám ezeket szigorúan alárendeli spirituális mozzanatoknak. Így a tér egyszerre jelenik meg fikatív-képzleti erőterként, bizonyos folyamatok tereként és gondolati-spirituális térként, a végtelen univerzum metaforájaként. A képfelület egyszerre „üres”, „konkrét”, „sikyszerű” (még ha ezen a síkon térillúzió, látszat-mélység jelenik is meg); s ugyanakkor „telített”,

„meditatív”, spirituális értelemben „mély” (mert nem a tér mélységének látszatát nyújtja, hanem a végtelenség és az emberen túli világ gondolatilag befogadhatatlan, sőt „morálisan elfogadhatatlan” végtelenségét). Ebben a vonatkozásban Hencze művészete Yves Klein metafizikus monokróm festészetével, a német Zero Gruppe természetmisztikájával, Jef Verheyen végtelenséget sugalló monokróm művészetével áll szoros kapcsolatban; s némiképp Gerd Richter festészetével, amennyiben mindkettőjük művészete arra a feszültségre épül fel, ami a képfelület konkrét, illuzionisztikus felfogása, illetve a képnek mint elvont, metafizikai tartalmakat közvetítő, egy elvont térszemléletet megtestesítő, jelszerű, intellektuális felfogása között van.

A struktúraelvű művészet legintellektuálisabb, analitikus, experimentális vonulatát képviseli Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Mengyán András, Türk Péter, valamint Gulyás Gyula és Csiky Tibor bizonyos munkái. Közös művészetükben a műalkotásnak mint egy plasztikai folyamat dokumentációjának a felfogása; illetve az objektív plasztikai összefüggések személytelen és precíz feltérképezésének igénye. Ez ugyanakkor jelentős egyéni eltérésekkel valósul meg. Maurer Dóra munkásságába jelentős mértékben beépülnek a konceptuális művészet önreflexiók mozzanatai, az eszközök vizsgálatától a mű létrehozása eszközeinek a létrejövés folyamata során való megsemmisüléséig. Maurer olyan lenyomatokat készít, melyekben a nyomó felület (lemez) az újabb nyomás során roncsolódik, vagy jelentősen megváltozik, mígnem felszámolja önmagát. Az újabb nyomatok mindig roncsolják az alap-eszközt, s a mű mint sorozat ennek dokumentációja. Más munkáin, így az 1978-ban Hollandiában bemutatott „Eltolódás”-sorozatokon²³ a „hard edge” formavilágához hasonló geometrikus rendszerből indul ki, ám expanzív jelleggel fejleszti tovább a térben kiterjeszthető kompozíciót. Az „Eltolódás”-sorozatok magukba foglalják egyrészt a megfestés folyamatát (ezt 1983-ban filmen dokumentálja); másrészt modellezik egy potenciálisan végtelen térbeli terjeszkedés folyamatát is (ezt adott belső terek „kifestésével”, azaz egy lehatárolt intérieur vizuális birtokbavételével valósítja meg 1982-ben és 1983-ban). Mindez azt mutatja, hogy Maurer Dóra experimentális művészetében a struktúra mindig projektív jellegű, azaz mindig úgy is értelmezhető, mint modell, mint kiterjeszthető plasztikai rendszer koncepciója – ugyanakkor határozott önértéket is képvisel.

Gáyor Tibor és Mengyán András purista, kutató művészetének középpontjában a térbeli rendszerek kutatása áll. Gáyor a tér és a sík viszonyának, illetve a térben szervezhető plasztikai folyamatok síkbeli jelzésének problémájával foglalkozik. A térben lezajló plasztikai mozgások síkbeli megfelelőjének kutatása ugyanakkor olyan sorozatokat hoz létre, melyek nem egyszerűen dokumentálják a folyamatokat, hanem maguk válnak önértékű folyamatokká, gyakran több irányú következtetéseket nyújtó „alternatív” megoldásokat mutatva fel. Mengyán András több szempontból rokon kérdésekkel foglalkozik, nála azonban a struktúra határozottan képi struktúraként jelentkezik, mégpedig úgy, hogy a két-dimenziós felület, a fekete-fehér-vörös (esetenként egy másik szín) színrendszer mindig az adott, konkrét képsíkra vonatkoztatva jelenik meg, azaz képi jelként; míg Gáyor esetében inkább térbeli jelzésekről lehet beszélni, egy potenciálisan három dimenziós térstruktúra jeleiről.

Kismányoki Károly és Szijártó Kálmán közös „land art” kísérletei 1970–71 során a hazai „land art” első megnyilatkozásaiként értékelhetők. A természeti környezet véletlenszerű, nem tudatosan alakított kerete a behelyezett geometrikus elemekkel átértelmeződik: a tudatosan oda állított elemeken követhetővé válnak a természeti mozgások, folyamatok, s ezáltal a környezet jelzései beépülnek a szigorú, reduktív rendszerbe, míg ez utóbbi – tárgyként – beépül a természeti környezetbe. Ez a kettősség számos elvi kérdést is felvet: egyrészt a műalkotás tágasságának, lehatárolhatóságának kérdését; másrészt a véletlen és a

tudatosság, megtervezettség viszonyának kérdését; harmadrészt a műalkotás tárgy-jellegének, anyagságának, illetve intellektuális szemléletként, koncepcióként (azaz tárgy nélkül valóként, anyagtalanként) felfogott létének kérdését. A „Pécsi Műhely” alkotói, rövid geometrikus absztrakt és op art alkotói korszakuk után, közvetlenül az egyetemes művészet experimentális irányzataihoz, elsősorban a „land art”-hoz és a konceptuális művészethez fordulnak. Kilépve a pécsi képzőművészeti tradíció világából, az egyetemes modern művészethez való felzárkózás képviselőivé válnak, s a hetvenes évek első felében a hazai struktúraelvű és konceptuális művészet igen jelentős alkotóiként értékelhetők.

Haraszty István mobilművészetét a struktúraelvűség és a konceptuális kérdések iránti érdeklődés egyaránt jellemzi. Ugyanakkor sajátos naivitás, groteszk szemlélet is belecsimpészódik Haraszty világába. Munkái távolról sem a hűvös, személytelen, technicista strukturális plasztika és kinetikus művészet termékei: a játékos és olykor csúfondáros, ironikus szemlélet visszabillenti Haraszty műveit a „pszeudo-gépek”, a használhatatlan szerkezetek visszájára fordított poetikusságába. Haraszty szerkezetei többnyire egy-egy jellegzetes emberi tulajdonság sajátosan rejtett, egzakt szerkezet mögé bújtatott, ironikus megfogalmazásait nyújtják; illetve a gépek tökéletessége és a gyakran megdöbbentő értelmetlensége közötti feszültséget fejezik ki. Művészete egyedülálló jelenség.

(1983)

JEGYZETEK

1. A „festőiség-utáni absztrakció”, azaz angolul „post-painterly-abstraction” az ötvenes évek végén alakul ki, s a hatvanas években válik az egyetemes absztrakt művészet fő áramává. Élesen antiromantikus, antiszubjektív, érzelem-ellenes, kifejezés-ellenes, személytelen és objektív művészet, melynek célja nem a személyes pszichikai-emocionális tartalmak kifejezése, hanem a tárgyszerű, személytelen, hűvös és precízen meghatározott struktúrák felépítése. Különböző irányzatai egyaránt a struktúraelvűséget érvényesítik a kifejezéssel szemben. Első megnyilvánulási formája az amerikai Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held és Jack Youngerman által képviselt „hard edge”, illetve „shaped canvas”, melyben a geometrikus formaképzés teljesen elveszti személyességét, érzelmi és szimbolikus jelentéstartalmát és maga közvetlenségében tárgyszerű, dologszerű plasztikai „tényként” jelenik meg. Másik jellegzetes irányzata a „colour field” festészet, amely az absztrakt expresszionizmus „hűvös” vonulatából, Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt festészetéből indul ki, Helen Frankenthaler és Morris Louis festészetén át jut el Ellsworth Kelly, Larry Poons, Jules Olitski művészetéhez. További irányzatot képvisel a „minimal art”, melyet az amerikai Sol LeWitt, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Robert Smithson, Walter de Maria, Dan Flavin művészetéhez kapcsolhatunk. Európai talajon mindezek az irányzatok elsősorban a nyugat-német és a holland, valamint az itáliai művészetben, illetve – némiképp önálló úton fejlődve – az angolai szobrászatban jelentkeznek. A francia művészetben alig találjuk nyomát a „festőiség-utáni absztrakció” hatásának.

Lásd még: SMITH, R.: Minimalism. In: STAN-GOS, N.: Concepts of Modern Art. Thames and Hudson, London, 1981, 244.; LUCIE-SMITH, E.: Movements in Art since 1945. – Post-painterly

abstraction. Thames and Hudson, London, 1969. 1975., 94.

2. A „minimal art” szűkebb értelemben Sol LeWitt, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson, Walter de Maria amerikai művészek, illetve a holland Carel Visser és Peter Struycken, a francia Daniel Buren, az olasz Enrico Castellani, Piero Dorazio, Niele Toroni, az angol Richard Long, a német Thomas Lenk munkásságához kapcsolódik. Tágabb értelemben azonban ide számítanak mindazok az absztrakt, többnyire geometrikus alapformákból építkező művészek, akik a plasztikai struktúraszervezés alapjait kutatják, bizonyos legalapvetőbb viszonyokat, összefüggéseket demonstrálnak, s a plasztikai rendszereket saját szélsőértékeikig (anyagtalanság, dimenziótlanág, „laposság”, átlátszóság stb.) viszik el. A „minimal art” tiszta képletekben, egyértelmű modellekben gondolkodik; s alapvető ismeretelméleti kérdésfelvetéseiben sokban rokon a konceptuális művészettel. Sol LeWitt munkásságában a kettő össze is kapcsolódik. Lásd még: THOMAS, K.: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. DuMont Schauberg, Köln, 1971. – Minimal art. 243.

3. A „formázott vászon” (angolul: „shaped canvas”) a „hard edge” művészet egyik jellegzetes megoldása, melyet Frank Stella, Kenneth Noland, Jeremy Moon, John Walker, valamint – más összefüggésben, a „colour field” festészetben – Ellsworth Kelly alkalmazott, főként a hatvanas és korai hetvenes években. A hazai művészetben Bak Imre, Nádler István, Molnár Sándor, Fajó János művészetében jelentkezik.

4. A „pop art” és az ún. „újrealizmus” az ötvenes évek közepétől kibontakozó, s a hatvanas évek első felében kiteljesedő művészeti jelenségsorozat, amely főként az iparilag fejlett, fogyasztói társadalmak tárgyfetiszmusára, a tö-

megmédiók – mindenekeelőtt a fotó, film, televízió – tudatformáló, standardizáló hatására, illetve az elszemélytelenedés, elidegenedés tényére reagál. Míg az angliai és Egyesült Államok-beli „pop art” törekvések radikálisan a sokszorosítás, mechanikus tárgy-termelés jelenségét emelik ki, addig a francia „Nouveau Réalisme” az élet és művészet radikális egyesítését, az esztétikai arisztokratizmus teljes felszámolását tekinti fő feladatának. Míg az angol és amerikai „pop art” hűvösen ironikus, távolságtartó és semleges, addig a „Nouveau Réalisme” politikailag elkötelezett, baloldali, anarchista, a diákmozgalmakkal szimpatizáló és szociológiailag tudatos kritikus pozíciót képvisel. Lásd még: LIPPARD, L.R.: *Pop Art*. Thames and Hudson, London, 1970.; FINCH, Ch.: *Pop Art – Object and Image*. Studio Vista/Dutton Pictureback, London 1969.; A „pop art” és a „Nouveau Réalisme” tendenciáknak a velük párhuzamos egyéb irányzatokhoz való viszonyáról és a korszakolás kérdéséről lásd: HEGYI L.: *A nyugati művészet történetének periodizációs kérdései*. In: *Művészet* 1981/9. XXII. évf. 47.

5. LUCIE-SMITH, E.: *Movements in Art since 1945*. Thames And Hudson, London 1969. 1975. 94.

6. A „szignálművészet” a modern ipari civilizáció hétköznapi életében, a nagyvárosi környezetben felhalmozódó jelek, emblémák, szignálók, vizuális jelzések dömpingjének hatásából indul ki. A „pop art” és a „festőiség-utáni absztrakció” között helyezhető el, mivel egyrészt szociológiailag felismerhető, jelzesszerű tárgyakat, emblémákat dolgoz fel, tehát a hétköznapi, populáris kultúrából meríti ironikusan átértelmezett anyagát; másrészt viszont gyakran absztrakt, geometrikus képi rendszerbe szervezi ezt az anyagot, ritmizálja, agresszív színekkel dinamizálja, ismétlődő rendszerekkel fejleszti. Hársány, provokatív színei és keményen kimetszett, dinamikus formái a modern ipari társadalmak tárgyközpontúságát, a tárgy agresszív térhódítását tárják elénk, s egyben ironikusan visszajáró is fordítják a tárgy „komolyságát”. Lásd még: THOMAS, K.: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971. – *Signalkunst* 228. – *Neue Figuration* 297.

7. Lásd: THOMAS, K.: i. m.: 112.; WALKER, J.A.: *Art Since Pop*. Thames and Hudson, London, 1975. – *Back to nature: Earth, Land and ecological art* 35.

8. A Német Szövetségi Köztársaságban 1958-ban alakult művészecsoporth, a düsseldorfi Heinz Mack, Otto Piene és Günter Uecker részvételével, majd hamarosan több külföldi művész csatlakozásával (Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Dorazio, Jesus Raphael Soto) olyan nonfiguratív, struktúraelvű művészet kialakítására törekedett, amelyben a természet, a kozmosz és az ember által teremtetett „második természet”, a gépi civilizáció új összhangra talál. A „Zero Gruppe” művészetfelfogásában résznint Mondrian, Malevics és a Bauhaus purista, reduktív spirituális szemléletére épített, résznint az op art és a kinetikus művészet kezdeményezőire, résznint pedig a fénynek, mint anyagtalan, átszellemült jelenségnek művészi felhasználására, térszervező és rendszeralkotó képességére támaszkodott. A fény minőségének kibontakoztatásán és a fény által meghatározott tisztta, elvont, geometrikus rendszerek intellektuális-metafizikus jelentésein alapult a „Zero Grup-

pe” sajátos modern panteizmusa. Lásd még: THOMAS, K.: i. m.: – *Op art* 234.

9. HOFMANN, W.: *A modern művészet alapjai*. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába. Corvina, Budapest, 1974. 273.

10. Lásd: GRAY, C.: *Das grosse Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1974. – VIII. 1921–1922. Für und gegen eine utilitaristische Kunst; Das Ende der Tafelmalerei; 223.

11. „A jóságban, a szeretetben és a testvériségben az egyensúlyra való törekvést látom, vagy másként fogalmazva, a terhek elosztására való törekvést. A mérnökök és az építésszek is, alapjában véve, semmi mással nem foglalkoznak, mint azzal, hogy a súlyokat egy súlytalan rendszerbe szervezzék. ... A jócselekedetek az embert szentté teszik, ami azt jelenti, hogy elveszti a súlyokat, terheket, a hatalmát és a személyiségét.” – írja Malevics „A szuprematizmus mint tiszta megismerés” című tanulmányában, melyben az esztétikai értékeket közvetlenül etikai értékekre (egyensúly = a terhek megosztása, a hatalomról való lemondás; univerzális harmónia = az individuális érdekek felszámolása; tiszta tárgynélküli művészet = a dologi-tárgyas érdekekről való lemondás, a széthúzó anyagi mozzanatoknak egyetlen szellemi rendbe szervezése stb.) vezeti vissza. Malevics spirituális művészetfelfogása 1920 után, de még élesebben 1922 után szembehelyezkedett a Tatlin és Rodcsenko által képviselt produktívizmussal, amely a közvetlen társadalmi hasznosságnak vetette alá a művészetet. Lásd még: GRAY, C.: i. m.: 233.

12. THOMAS, K.: i. m.: 228.

13. A „Képarchitektúra” művészetfelfogásáról lásd: KASSÁK L.: *Az izmusok története*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1972. – *A MA története*, 202., 258.; KASSÁK L.: *Éljünk a mi időnkben*. Írások a képzőművészetről. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978. – *Képarchitektúra*, 53.; – *A konstruktívizmusról*, 84.; SZABÓ J.: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Corvina Kiadó, Budapest, 1981. – *A kép és a tér felfogásának változatai*. Az aktivizmus elméleteinek műfaji megvalósulásai, 106.; HEGYI L.: *A tárgynélküliség értelmezése Kassák képarchitektúráiban*. In: *Művészettörténeti Értesítő* 1981, XXX. évf. 3. szám, 194.

14. A SZÜRENON-kiállításról lásd: SINKOVITS P.: *Jubileumi kiállítás a Kassák Klubban*. *Művészet* 1980/2. 40.; az IPARTERV-kiállításokról lásd: BEKE L.–HEGYI L.–SINKOVITS P.: „IPARTERV” 68–80. kiállítás katalógusa, Budapest, IPARTERV, 1980.

15. A „Pécsi Műhely” munkásságáról lásd: HEGYI L.: *A Pécsi Műhely plakátjairól*. In: *Művészet* 1976/11. 24.; HEGYI L.: *Konstruktivistische tendenzen in de Hongaarse kunst*. In: *Hongaarse konstruktivistische kunst 1920–1977*. Kiállítási katalógus, Utrecht 1978.; HEGYI L.: *Pécsi Műhely 1970–1980*. Kiállítási katalógus, Székesfehérvár, Csók István Képtár, 1980.

16. A modern képzőművészet kollektív kommunikációs lehetőségeiről lásd: BAK I.: *A képzőművészet új funkciólehetőségei*. In: *Régi és új formák*. Szerk.: Zelnik József. Budapest, Népminisztérium Intézet, Magyar Helikon, 1980. 20. A modern művészet és a mítosz kapcsolatáról, a mítosz vizuális jelképeiről és ezek művészi felhasználásának lehetőségeiről lásd: BAK I.: *Mí-*

tosz, művészet, jel. In: Kapcsolatok. II. kötet, Mítoszok, mesék, jelek. Népművelési Intézet, Budapest, 1980. 65.

17. A Bak Imre által kidolgozott „szignálművészetéről” lásd: HEGYI L.: „Magyar konstruktivist tendenciák” kiállítás Utrechtben. In: Művészet Évkönyv 1978. 277.

18. ROMVÁRY F.: Bak Imre: Kompozíció, 1969. In: HÁRS É.—ROMVÁRY F.: Modern Magyar Képtár Pécs. Corvina Kiadó, Budapest, 1981. 294.

19. BÁNSZKY P.: Bak Imre. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982. 20.

20. FÁBIÁN L.: Fajó János. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1979. 22.

21. HÁRS É.—ROMVÁRY F.: i. m. 290.

22. Korniss legújabb alkotói korszakának tárgyértelmezéséről lásd: HEGYI L.: Korniss Dezső három új képéről. In: Művészet Évkönyv 1976. 258.

23. Lásd: Hongaarse konstruktivistische kunst 1920–1977. Utrecht 1978. 90, 91, 92. sz. mű.

Lóránd Hegyi: Strukturalistische und geometrische Kunst in Ungarn zwischen 1968–1980

(Vom Verfasser wurde keine Zusammenfassung der Redaktion zur Verfügung gestellt.)

„...ennek a korszaknak, a 60-as évek művészetének nagyobbik része még föltáratlan. Önről és kortársairól legendák élnek. Ilyen legenda például az IPARTERV, amely kiállítást úgy tartanak számon, mint a Zuglói Kör és a Lakner-kör nagy, közös jelentkezését. Mi volt a Lakner-kör? Volt-e egyáltalán Lakner-kör?
– Visszakérdezek: mi volt a Zuglói Kör? Ilyenről én sose hallottam. Ezek a meghatározások elmenetelem után születhettek.”

(Gyárfás Péter beszélgetése Lakner Lászlóval, *Mozgó Világ*, 1986/9.)

A „zuglói kör” kifejezés először *Hajdu István Csiky Tibor*ról írott kismonográfiájában (Mai Magyar Művészet, 54. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1979.) bukkant fel az imént használt kisbetűs-idézőjeles formában. A csoport történetéről és az ott folyt munkáról önálló publikáció mindeddig nem jelent meg; a Kör neve azonban újra és újra előke-rült a korszakkal kapcsolatos publikációkban, művész-interjúkban. E sorok írója 1985 őszén kezdte meg a feldolgozást, mely dokumentum-gyűjtésre és a Kör egykori tagjaival folytatott beszélgetésekre épült. Tisztában van azzal, hogy e „történeti” jellegű összefog-lalás csupán „első megközelítés”; alapkutatás. Az igazi eredményt egy, a korszakban ke-ltezett, csaknem teljes egészében publikálatlan művekből álló, a Körben végzett közös munka hatásait bizonyító reprezentatív kiállítás megrendezése jelenthetné.

*

1956-ban, a Képzőművészeti Főiskola hallgatójának, *Molnár Sándor* festőnövendéknek egy antikváriumban sikerült megszereznie három könyvet: egy *Kandinszkij*ről, egy *Mondrian*-ról és egy, a kubizmusról szóló művet, melyek hatására teljesen átértékelni kényszerült addigi ismereteit és művészetfelfogását, mely elsősorban az impresszionizmus és a poszt-impresszionizmus (*Renoir, Van Gogh, Cézanne*) tanulmányozásán alapult. Festői gyakor-latában megkísérelte rekonstruálni a kubista formateremtés gyakorlatát: a kezdetek lát-ványt-felbontó analízisét, majd a későbbi (saját munkálkodásában azonban az előbbivel *párhuzamosan* zajló), az összefoglaló formákat egységben-láttató, nagy színtelületekkel és széles síkokkal operáló periódus eredményeit. Titokban, önmagának dolgozott, de e nyug-talanító és nap mint nap új szellemi izgalmat okozó tevékenység mellett, „álcázás”-ként a főiskolai penzumot is „letudta”. Kandinszkijt és Mondriant megismerve merült fel benne, hogy bizonyára voltak (vannak?) Magyarországon is absztrakt festők. Még ugyanebben az évben kezdte felkutatni a teljes visszaszorítottságban élő és alkotó hazai absztrakt mű-vészeket. A Rottenbiller utcában *Jakovits* megmutatta neki szobrait és *Vajda Lajos* mű-veit. Itt jutott egy címlista birtokába is, melyen zömmel az egykori Európai Iskola tagjai szerepeltek, és mely alapján megkezdhetette műteremlátogatásait. Emellett igyekezett mi-nél frissebb és színvonalasabb információkhoz jutni az időszerű művészetről. Ez az ön-képző módszer vált az alapjává a későbbiekben barátaival közösen folytatott munkának.

Az 1958–59-ben kialakult társaság – *Bak Imre, Deák Klára*¹, *Deim Pál, Molnár Sándor, Pikler István*², *Nádler István* – bizonyos rendszerességgel találkozott Molnár – végzősnek kijáró – epreskeri műtermében. 1962-től összejövetelük színhelye Molnárék *zuglói* lakása (Erzsébet királyné útja 89.) lett. Innen származik a csoport utóbb elterjedt elnevezése.

A fentebb említett kollektív-önképző módszer három összefüggő tevékenységből állt. Az első feladatot a korszerű művészetre vonatkozó információk előteremtése jelentette. Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján mindez számos nehézségbe ütközött. A művészettör-ténet oktatása – összhangban a korábbi (a hagyományból *Courbet*-t és *Munkácsy*t respek-

táló) szocialista-realizmus koncepció engedékenyebbé válásával – nagyjából a posztimpresszionizmusig követte az európai fejlődést. A könyvtárakban csak némi ügyeskedések árán lehetett a „zárolt” polcokról megszerezni valamit; a régi kiadásokat tulajdonosaik nem szívesen „vallották be” és még kevésbé szívesen adták ki a kezükből; az újak importja gyakorlatilag szünetelt. Friss folyóiratokhoz, katalógusokhoz jutni ezidőtájt csaknem lehetetlen volt, hiszen nyugat-európai utazásokra jobbára csak 1963–64-től nyílt lehetőség. A hazai kiállításokon az illusztratív naturalizmus mellett ugyan megjelenhettek az oldottabb látványfestészet képviselői, ám az is kétségtelen, hogy a „jóvátételi” tárlatsorozat³ – melyben nagyrészt az egykori *Nyolcak* egyes tagjai és néhány, művészetében a konstruktív hagyományokra is építő idősebb mester kapott helyet – 1958-ban lényegében le is zajlott.

A Kör érdeklődése elsősorban az európai avantgarde hagyományra terjedt ki, centrumában az absztrakció különböző útjainak megismerése állott. Ehhez először vissza kellett nyúlniok a modern művészetnek az absztrakciót megelőző fázisaihoz is, ezért az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus elemzésével kezdték meg a közös munkát.

Szövegekre és reprodukciókra vadásztak, könyveket, folyóiratokat, katalógusokat szereztek meg vagy kértek kölcsön. A megfelelő részeket – esetenként a teljes könyvet vagy tanulmányt – lefordították (lefordították) és lehetőségeikhez mérten sokszorosították. A feladatokat megosztották: aki a fordításban nem vett részt, az a gépelésben segített. Az így keletkezett példányokat körbeadták, s mikor mindenki elolvasta, közösen megvitaták a felmerülő lényegesebb kérdéseket. Az évek során e sajátos „fordítás-szamizdatok”-ból több száz gépelt oldalnyi gyűlt össze.⁴ Ma már csupán elenyésző töredéküknek azonosítható a fordítója.⁵ Legtöbbjük – még egyes valóban nagyon komoly felkészültséget igénylő, tekintélyes terjedelmű szöveg esetében is – nem tartotta fontosnak (vagy egyenesen veszélyesnek hitte) saját személyét feltüntetni munkáján. Ez bizonyos fokig érthető, hiszen akkoriban a fordítás megjelentetése teljesen elképzelhetetlennek látszatott. Meg kell jegyezni, hogy ezek a szövegek gyakorta „kijutottak” a Körből.^{5a} Különösen a hatvanas évek közepén – mikorra Molnárék tevékenységének híre elterjedt – számos, a csoporthoz nem tartozó művész kért kölcsön ezekből és így, vagy egyéb – sokszor igen tekervényes – úton-módon; „közvetítő” segítségével az „olvasótábor” megsokszorozódott.

Ha végignézzük a fennmaradt olvasmányok jegyzékét⁶, azonnal feltűnik, hogy az írássok zömének szerzője maga is festő, aki saját (ritkább esetben kollégája vagy „elődje”) művészetét értelmezi. A Zuglói Körben az önreflexiót igen nagy becsben tartották és általában hitelesebbnek fogadták el a művészettörténészek és kritikusok megközelítéseinél. Mindez nem véletlen – inkább a „rossz élmények” természetes következménye. A korabeli hazai kritika általános helyzete – hangneme, melléfogásai és az ötvenes évek változatlanul kísértő frazeológiája – érthetően szkeptikussá tette a Kör tagjait a művészet „ideológusai”-val szemben. Ezért közvetlen és elsősorban „szakmai” jellegű információk után kutattak. A kérdést azonban nem kezelték dogmatikusan s így számos kiváló szerző (*Francastel, Grohmann, Hofmann*) könyvéből fordítottak. Különös fontosságot tulajdonítottak az absztrakció meghatározó egyéniségei által írott elméleti műveknek. Olyan „alapkönyvek” lefordítása történt meg ekkor, mint Kandinszkij: *A szellemről a művészetben* valamint *Pont és vonal a síkon*; Klee: *Pedagógiai vázlatkönyv*; Malevics: *A tárgy nélküli világ*; Mondrian: *Natural reality and abstract reality* című munkája.

Európa kívüli, elsősorban keleti kultúrák művészeire iránti érdeklődésről tanúskodik a szövegek egy része. Ezek közül ki kell emelnünk a távol-keleti kalligráfiával foglalkozó írásokat,⁷ melyek a Körben a háború utáni nyugati gesztusfestészet problémáival összefüggésben merültek fel. A keleti és a nyugati „írás” közötti szellemi és fizikai távolság – en-

nek leküzdése lehetett *Tobey* és *Michaux* utazásainak végső célja – és az ebből eredő szembeötlő formai különbségek kérdéskörének aktualitása következtében az amerikai és európai absztrakt expresszionizmus, az informel és a tasizmus képviselői (*Pollock, Kline, Tobey, Hartung, Michaux, Mathieu*) rendre felbukkannak az olvasmányok között.⁸

Különösnek tűnhetnek a túlnyomórészt „szakmai” jellegű szövegek környezetében *Jaspers* és *Jung* tanulmányai.⁹ A korabeli marxizáló esztétika és determinista történetfelfogásra építő művészetszemlélet, valamint a pszichológiát eleve fenntartással kezelő elméleti álláspontok légkörében érthetővé válik e „leghanyagoltabb” – ám a művészeteket leginkább, közvetlenül-létükben-érintő – területre: az alkotás belső összetevőire, a művész-egzisztenciára és szellemi környezetére, művészet és lélek kérdéseire irányuló figyelem.¹⁰ De érthető más szempontból is: a személyiség és a rehabilitált, létezőnek elismert lélek igényes megismerése valójában elengedhetetlen feltétele mindenfajta művészet „gyakorlásának”.

Az önképző módszer második összetevője szorosan kapcsolódott a festők mindennapi munkájához. Lényege a különféle stílusoknak nem pusztán elméleti, hanem tényleges, gyakorlat útján történő megismerése és „művelése”. A megszerzett reprodukciók (ritkábban személyes élmények¹¹) közös analízise és megvitatása után a Kör tagjai megkíséreltek az elemzett stílusban dolgozni. E stúdiumokat utóbb megmutatták egymásnak és az eredményt ismét megtárgyalták.¹² Molnárék számára kezdetben a kubizmus szolgált a legtöbb tanulsággal. (E kérdésre a későbbiekben visszatérünk.) A módszer az egyes izmusoknak élő, belülről történő elsajátítására vezetett és emellett érzékelhetővé tette a festészet történetének immanens „logikáját”. Azt ugyanis, hogy ez az egyes „rég” kérdésekhez visszavisszatérő, másokat magávalgörgető, egyféle originális szellemi „tömörszerűség”-ből újra és újra „időszerű” vonatkozásokat felszínrehozó mozgás nem más, mint a festészet önmaga és hagyománya is egyben, hiszen „a festészet hagyományát mindenkor a múlt festészetéből reánk maradt, még megoldatlan problémák jelentik.”¹³

Harmadik összetevőként a Kör tagjai műteremlátogatásokat szerveztek az idősebb generációhoz tartozó, a kiállításokon még szórványosan is csak elvétve látható hazai „absztraktok” művészetének megismerése céljából. Az évek során – változó összetételben és létszámban – felkeresték az *Európai Iskola* és a *Kállai Ernő* vezette *Galéria a négy világtájhoz*-csoport egykori tagjait, valamint néhány, e mozgalmakhoz nem tartozó festőt. Legtöbbjük teljes elszigeteltségben, régi sérelmek és fájó személyes ellentétek közé zártan élt és dolgozott ekkoriban. Jártak *Lossonczy Tamás, Gyarmathy Tihamér, Kassák Lajos, Vesselszky Béla, Korniss Dezső, Bolmányi Ferenc, Magyarász Imre, Klie Zoltán* és *Monostori-Moller Pál* műtermében, fogadta őket *Gadányi Jenő* özvegye is és kapcsolatban álltak *Mezei Árpáddal* és *Szegedy-Maszáék Györggyel*. Molnár 1961-től több esztendőn át évente felkereste *Martyn Ferencet* Pécsen.

E látogatások jelentősége abban állt, hogy – miként a fordítások és stúdiumok útján a modern nyugati fejlődés megismerését, a szellemi aktualitáshoz történő felzárkózást kísérelték meg a Kör tagjai a hasonló, mindenekelőtt erkölcsi tekintetben „felvállalható” hazai törekvések felderítésével – a korszerű magyar művészet „tudatának” rekonstrukciójára, a művészetpolitika által megszakított folytonosságának visszaállítására tettek erőfeszítést.

Ma már látható, hogy a „kollektív önképző módszer” jelentősége túlnőtt a zuglói lakás falain. A hazai „művészeti élet” tízéves amnéziája idején induló generáció hátrányosabb helyzetbe került, mint az idősebb nemzedék, hiszen tagjai nem rendelkeztek személyes élményekkel, tapasztalatokkal sem az egyetemes művészet huszadik századi fejleményeiről, de még a háborút közvetlenül megelőző, majd követő itthoni jelenségekről

(Vajda, Európai Iskola, absztraktok) sem. Ennek a „lemaradás”-nak felismerése és a megszüntetéséért végzett tudatos és szisztematikus munka vált egyik szakmai és erkölcsi bázisává a hatvanas évek végére – a konzervatív, hivatalos ill. álművészettel szemben – kibontakozó új-avantgarde mozgalmaknak. A Körből szerteágazó életművek esetében az opozíció legfontosabb közös eleme az aktuális festői problémák ismeretén alapuló időszűrőség-tudat volt.

* * *

1962–63-ban – nagyjából két év alatt – a Kör létszáma alaposan megnövekedett. Barátok, ismerősök közvetítésével Molnárék összejöveteleinek híre gyorsan terjedt, és egyre több – zömmel alkalmi – látogató kereste fel az Erzsébet királyné úti lakást. A kíváncsiszkodók mellett akadtak néhányan, akik felismerték a közös munkában rejlő lehetőségeket, és csatlakoztak a csoporthoz. A fölbukkanó „új tagok” közül rendszeresen részt vett az elemzésekben és vitákban *Attalai Gábor, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Halmy Miklós, Hencze Tamás, Hortobágyi Endre és Molnár László*.¹⁴ A Kör magját továbbra is a Molnár–Bak–Deim–Nádler négyes alkotta. A körülmények ennek ellenére megváltoztak. Az „újak” között túlsúlyban voltak az autodidakták,¹⁵ akik mögött – némi „szakköri” múlttól eltekintve – egyénileg – más-más úton és színvonalon – megszerzett ismeretek állottak. A társaságot szervező Molnár Sándornak – a foglalkozások sikere érdekében – kisebb, alkalmanként változó összetételű csoportokkal kellett folytatnia a munkát, hiszen majdnem mindenki „másra” volt kíváncsi; máshol tartott és ezért más feladatokra, szövegekre, reprodukciókra volt szüksége.¹⁶ Mindebből következik, hogy a Kör szervezettsége nem volt egyenletes; egymáshoz lazán kapcsolódó, „szektafegyelem” nélküli kisebb csoportokból állott. Az összejöveteleken mindenki szabadon, saját igényeinek megfelelően, más-más rendszerességgel és intenzitással vett részt.

1963-tól meglátogatták egymás műtermeit is, ahol a „vendégjog” a házigazda műveinek bírálatára is kiterjedt.¹⁷ A közös munka nem járt konfliktusok nélkül. „Csak pár évig jártunk össze, de nagyon jó emlékeink vannak erről az időről. Mert ha sokat veszekedtünk is – voltak eltérő vélemények –, azért mindenkiben nyomot hagytak a művészetről, a művészetpolitikáról, az aktualitásról folytatott beszélgetések.” – emlékezett vissza Deim Pál.¹⁸ Önéletrajzában Csiky Tibor is felidézte ezt az időszakot: „A későbbi torzalkodások és gyerekes személyeskedések ellenére a légkör rendkívül jó volt. Értem ezalatt azt, hogy mindnyájan eleve a legkorszerűbbre törekedtek, maguktól is előítéletmentesen igyekeztek tájékozódni az egyetemes művészetben és talán ez a legfontosabb: nem a pénzre és a szokványos művészkarrierre (befutásra) mentek.”¹⁹

A Kör önképző módszeréről, a vitákról, a fordításokról és a látogatásokról a csoport egykori tagjai – a fentebb részletesen elmondottakkal és egymással is – nagyjából egybehangzóan nyilatkoztak.²⁰ Mégis, e ponton szükségesnek látszik tisztázni egy, az előbbiekkal szorosan összefüggő kérdést: a Zuglói Kör és *Hamvas Béla* viszonyát. Ehhez vissza kell térnünk az ötvenes évek legvégére. Ekkor került ugyanis először Molnár Sándor kezébe Hamvas-szöveg; egy valódi kézirat, mely olyan hatással volt rá, hogy lemásolta magának.²¹ 1961-ben, a kecskeméti művésztelepen szerezte meg előbb Weöres Sándor, majd a költő útján Hamvas címét. Levelezni kezdtek, később személyes találkozásokra és kölcsönös látogatásokra is sor került. (Hamvas nyugdíjaztatásáig egy vidéki erőműépítkezésen dolgozott raktárosként és csak a hétvégeket tölthette Budapesten.) A barátság kialakulását segítette az a körülmény, hogy Hamvas Molnárékhoz igen közel – az Erzsébet királyné útja 11-ben – lakott. Mindennek következtében Molnár számos kéziratához közvetlenül hozzájuthatott; a Hamvas-életmű pedig döntő szellemi élményévé lett. Ezek után érthető, hogy a Körben

Hamvas-szövegek is jártak kézről-kézre; alkalmanként pedig Hamvas és felesége, *Kemény Katalin* különféle fordításai segítették a csoport munkáját.²² Látható, hogy Hamvas közvetve fontos szerepet játszott a Kör életében, azonban munkássága iránt ki-ki eltérő mértékben érdeklődött, így nem is lehetett egyforma hatással mindenkre. Inkább a lehetőség volt adott betekinteni Hamvas – térben és időben szokatlan távolságokat átívelő – kultúrtörténeti ismeretein alapuló életművébe. A Zuglói Kör azonban nem állt Hamvas Béla eszmei irányítása alatt,²³ nem is állhatott, hiszen tagjai mindenekelőtt képzőművészeti, „szakmai”, a művészi gyakorlattal kapcsolatos kérdések megvitatására gyűltek össze. „Tény az, hogy Molnár a Zuglói Körben is népszerűsíteni szeretne volna Hamvas gondolatait, sőt magát Hamvas is meghívta, találkozzék barátaival, ezek a kísérletek azonban nem voltak sikeresek.”²⁴ A Zuglói Kör látogatóit legkivált szigorúan képzőművészeti problémák foglalkoztatták.²⁵ Hamvas közvetett szellemi „jelenléte” mégsem tagadható, s ez elsősorban a kultúra, a művészetek és az ember spirituális teljesítményei – és a legtágabb értelemben felfogható „valódi” hagyomány – iránt elkötelezett létmodell példája lehetett.

„A 'zuglói kör' mintegy az Európai Iskola szellemi gyermeke-örököse volt. Nem létezett ugyan egyértelműen tisztázott, vezérelvként elfogadott elmélete, de volt egy majd' mindenki által elismert közös nevező – mely egyben az Európai Iskola és a 'zuglói kör' közötti hidat is jelentette: a Molnár által interpretált Hamvas Béla-féle ismeretelmélet alkotáscentrikus, pszichológián alapuló művészetfelfogása.” – írta Hajdu István.²⁶ Hamvas és a Zuglói Kör, valamint Hamvas és az Európai Iskola kapcsolata alapján – mechanikus logikával – elképzelhető lehetne a Zuglói Kör – Európai Iskola összefüggés is. A helyzet azonban ennél bonyolultabb. Kétségtelen, hogy tágabb értelemben – a korszerű nyugati törekvésekre (ezen belül elsősorban a francia művészetre) irányuló figyelem, a szellemi kapcsolattartás, az Európához-tartozás programja tekintetében – ez a folytonosság létezett. Mint erre már az idősebb mestereknél tett műteremlátogatások kapcsán utaltam, a Kör mindenekelőtt erkölcsi tekintetben kötődött a volt Európai Iskola-tagokhoz. A két csoportosulás közötti rokonság inkább egyféle szélesen értelmezhető művészetszemléleti beállítottságban: a formai aktualitásigényben és a provincializmus és konzervativizmus erőivel szembeni morális oppozícióban ismerhető fel, mint Hamvas „Európai Iskolától a Zuglói Körig” ívelő művészetelméletének interpretációjában.

Szűkebb, „szakmai” értelemben pedig a kapcsolódás igencsak problematikus, hiszen a Zuglói Kör magját alkotó festők (Molnár, Bak, Deim, Nádler; utóbb Hortobágyi és Molnár László) a közös stúdiók révén a lírai absztrakció francia változatához, *Jean Bazaine* körének („A hagyomány fiatal francia festői”) művészetéhez jutottak el. Az Európai Iskola stílász megosztottsága – az a tény, hogy a látványfestészetté „szelídített”, a látványfestészetben feloldott, és így sajátos módon asszimilált izmusok és a par excellence absztrakt művészet képviselőinek közös platformot kínált – magában rejtette a szakadást, az „absztraktok” kiválását. Az Európai Iskola művészete nem kevés szürrealis reminiscenciát hordozott; még – témánk szempontjából elsődlegesen fontos – absztrakciója is gyakorta mutat szürrealis hatásokat.²⁷ Bazaine-ék festészete pedig éppen a szürrealizmus hagyományának tagadásán, és a poszt-szürrealizmus formavilágának kritikáján nyugodott. Lírai absztrakciójának gyökereit – Bazaine-ék nyomán – a Zuglói Kör is a kubizmus formafelbontó látvány-analízisében ismerte fel.

Az Európai Iskola és a Zuglói Kör művészeinél „közös” tehát – az egyébként éppen a szürrealizmus kérdésében egymásnak élesen ellentmondó alapon álló – „francia orientáció”, mely a magyar művészetben a hatvanas évek elején már több mint félszázados hagyomány. Az egymást követő művészgenerációk első útja rendre Párizsba vezetett. Ám a Kör franciás igazodása nemcsak e hazai gyakorlatból, hanem az önképzés logikájából is – az

egymást felváltó izmusok megismeréséből – következett: Bazaine-ék absztrakciója „logikusan” épített a kubizmus eredményeire, s e lépés Molnárék számára is érthetőnek és követhetőnek bizonyult.²⁸

Az a körülmény, hogy a csoport fentebb említett tagjai az absztrakciónak éppen e sajátos, érzelemgazdag és természethez-kötött változatát művelték, a modern magyar művészet egyik lényeges, „igazodáson” és stílusokon túlmutató, Kállai Ernő-felismerte vonására is utal: „új-romantikus” jellegére. Ez a közép-európai légkörben fogant, az *École de Paris* bármilyen tökéletes elsajátítása után is, annak elegáns-könnyed formáin is szakadatlan-át-sugárzó *súlyosság* jelen volt már a két világháború közötti művészetünkben is; az Európai Iskola időszakában is és most a Zuglói Kör absztrakciójában is tettenérhető. E tragikus „súlyosság” a szellemnek mindig-máshogyan-ellenséges körülmények-szorította voltából, fenyegetettségéből, „a művek közös és legbelül időtlen vonása”-ként születik meg újra és újra. E „levegőtlen présben” (*Pilinszky*) világrahozott művek „olyan képzeletvilágoknak vagy temperamentumoknak adnak kifejezést, melyek távlatokban, ’élan vital’-jukban túl-lendülnek a természetszerű, az érzéki módon adott világ határain, de még a konstruktív értelem, vagyis a tisztán formailag és tárgyilag felfogott képi plaszticitás határain is.”²⁹

A francia lírai absztrakció talán legfontosabb elméleti műve – Jean Bazaine: *Jegyzetek a mai festésztől* (1953); fordította Kemény Katalin – mint „szamizdat” közkézen forgott a Körben s a csoport magja számára alapvető olvasmány volt, mivel belülről világította meg Bazaine szellemiségét és festői módszerét. Ez a kiváló alkotáslelektani esszéfüzér több szempontból is rokona Kandinszkij: *A szellemről a művészetben* című 1912-ben megjelent könyvének (mely egyébként a Zuglói Kör egyik legelső és legalaposabban megvitatott olvasmányai közé tartozott). Mindkét szerző a fennálló szellemi és művészeti helyzet kritikájára építi elméletét; mindketten az absztrakció sokszor félreértett fogalmának tisztázását és elvi indoklását is feladatuknak tekintik és mindketten érzékletes képet adnak saját művészetük „működéséről”: az „elvont” formát teremtő spirituális motívumokról és a festői munka léthelyzetéről. A leglényegesebb közös vonás Kandinszkij és Bazaine művében a nézőpont, melyet mindketten a témán „belül” helyeznek el – szemben a hagyományos művészettörténeti és esztétikai megközelítésekkel –; írásaikban a festésztől szólva sohasem válik ketté szemlélő és szemlélt; a festészet szemlélete számunkra mindenekelőtt önmaguk szemlélete.

Bármilyen tanulságokkal szolgáltak is Bazaine írásai, a Kör egészére nézve nem jelentettek „kötelező” stílári igazodást. Külön úton járt Halmy Miklós, aki – egyedül a társaság festői közül – 1960–64 között határozottan szürreális jellegű, saját kifejezésével: ún. „szférikus-absztrakt” képeket alkotott. Az absztrakció más irányaihoz – angolszász törekvésekhez ill. konstruktív hagyományokhoz kapcsolódtak Attalai Gábor és Hencze Tamás korai munkái. A szobrászok – Csiky és Csutoros – ezidőtájt organikus-absztrakt műveket készítettek; Csiky 1964-ben faragja első „struktúráit”.

E formai szempontból „külön utak”-tól eltekintve a Zuglói Kör festői 1960–67 között – ki-ki hosszabb-rövidebb időn át – mindnyájan dolgoztak lírai absztrakt stílusban. Mindnyájuk életművében határozottan felismerhető és jól elkülöníthető – s tegyük hozzá: igen termékeny – periódusról van szó. A korszakkal foglalkozó irodalomban mégis gyakran kérdésként merül fel: létezett-e a Zuglói Körnek „közös stílusa”?³⁰ Az egész Körnek – az imént láthattuk – természetesen nem. Ám lírai absztrakt képeket festő tagjai kétségkívül közös stílusban dolgoztak. Ez a stílus nem volt differenciálatlanul egységes; nem volt „egyenruha”. Éppen a „festői hangvétel” különbségeiben mutatkoztak meg annak jelei, hogy „meglehetősen eltérő alkatú művészekről” volt szó.³¹ A személyes különbségek – ugyanúgy, mint a franciáknál Bazaine, *Manessier* vagy *Le Moal* festészetének kü-

lönbözőségei – mégis megmaradtak „egyetlen stílustendencián” belül. Éppen a „rokon szemléleti orientáció és a közösen folytatott tanulmányok” eredményeképpen az „elvont forma” olyan elvi konszenzusa teremtdött meg a csoporton belül, mely nem pusztán elméleti, hanem gyakorlati téren; a formák létrehozásának mindennapos festői gyakorlata terén is megnyilvánult. Festészetük a látvány elemeinek, a természeti motívumoknak radikális felbontásán és az így keletkezett derivátum többértelműségén alapult, s olyan egymásbajátszó, egymást „átható” formagyökökből álló képmezőt eredményezett, mely – a közösen művelt absztrakciós metódusnak köszönhetően – a Kör tagjainál mind „szemléleti”, mind formai szempontból rokon vonásokat mutat. A Zuglói Kör lírai absztrakciójának stílusa tehát a közös művészetelméleti felfogásra épülő festői formalítás és formatekintés hasonlóságában gyökerezett.

„...csupán sejtjük, hogy ezek a munkák inkább kordokumentumok, mint igazi művészi értékek, hiszen e franciásan festett képek nemcsak Nádler, hanem kortársai gyűjteményes kiállításairól is hiányoztak.” – írja Sinkovits Péter.³² Minden mű – jó és rossz egyaránt – „kordokumentum”; pontosabban egy személyiség szellemi állapotának tanúja, s e „dokumentumok” közül bizonyára a legkiemelkedőbbek (mint „igazi művészi értékek”) lehetnek visszatekintve periódust-meghatározók. Frissen festett művek között is születhetnek pusztán „kordokumentumok” és e kevésbé ismert időszaknak is – nemcsak sejthetően, de ténylegesen is – léteznek csúcsteljesítményei és remekművei (Hortobágyi Endre 1985-ös budai kiállítása).

Ha elfogadjuk, hogy a hazai új-avantgarde művészetben a hard edge, a pop art, a koncept stb. elsajátítása, az éppen-adott aktualitáshoz történő felzárkózás alapján vannak korszakok, illetve *korszakok vannak*, akkor miért éppen a franciás lírai absztrakció szellemi és formai birtokbavétele lenne ez alól kivétel és ne eredményezne – az előbbiekhöz hasonlóan – „korszak”-ot? Ezt az analógiát persze nem lehet ad absurdum alkalmazni. A csoport munkájában a lírai absztrakciót megelőző analízisek és tanulmányok összes fázisára képtelenség volna kiterjeszteni, bármilyen kitűnő eredményekre is bukkanunk ezek között. A Kör magját alkotó festők számára 1963–64 körül Bazaine-ék művészete volt az a „művelhető aktualitás”, melyben a stúdiumok természetesen összegződtek és melyben már saját festői problémáik megfogalmazása is megkezdődhetett. Ekkorra már úgy érezték, hogy a műtermekben összegyűlt munkák megérték a nyilvánosságra. „Ez az igen aktív periódus sok képet produkált, szerettük volna őket bemutatni.”³³

* * *

Absztrakt, vagy „absztrakt-gyanús” művekkel nyilvánossághoz jutni a hatvanas évek első felében – reménytelen vállalkozásnak bizonyult. Már az első próbálkozás kudarcra szétoszlatta az illúziókat.

1963-ban a *Képzőművészeti Főiskola KISZ-klubjában* – tehát tulajdonképpen zárt körben – a végzős növendékek egy csoportja (*Bak, Deim, Nádler, Galambos Tamás, Gyémánt László, Simon Balázs*) kiállítást rendezett friss munkákból, melyek – szemben az aktuális művészetpolitikai elvárásokkal – a többé-kevésbé titokban folytatott stúdiumok eredményeit – az absztrakció és a korszerű figurális törekvések ismeretét – mutatták. A „zártkörű”, mindenekelőtt szakmai jellegű bemutató „...váratlan botrányral végződött. Bezárták a kiállítást, talán mert egy határozott formai akarást tükrözött.”³⁴

Ezek után a „hivatalos” kiállítóhelyek még a legmerészebb álmokban sem merülhettek fel. Létezett viszont egy kényszer-szülte hagyomány: a *műteremkiállítás* hagyománya, melyet hol a konzervatív művészeti élet, hol a szűkös anyagiak, hol mindkettő együttes szorítása hívott életre a modern művészetben. Vajda Lajos életében két alkalommal (1937-

ben és 1940-ben) rendezett ilyen kiállítást; korszakunkból pedig Gyarmathy Tihamér 1964-es Tanács körüti tárlatát említhetjük. A művészetpolitikai elvek alapján sterilizált intézményes nyilvánosságból kirekesztett szellemi erők a hatvanas években is létrehozták saját fórumaikat; így a képzőművészet „második nyilvánosságát” is. A hivatalos lehetőségek és a magánkezdeményezések, a lakás- és műteremkiállítások mellett – pontosabban ezek közötti szféraként – létezett még a „kvázi-nyilvánosság” jelensége is. A propaganda és publicitás nélkül, vagy ezek elemi-kezdetleges szintjén maradó, „zárt körben” (például egyetemi klubokban), vagy a körülmények folytán gyakorlatilag zárt körben (Isten háta mögötti művelődési házakban) zajló művészeti események *látszólagos nyilvánossága* a hazai avantgarde sajátos megnyilvánulási területévé vált.³⁵ A „tűrés” és „tiltás” finom fokozatainak módosulása; egy-egy irányzat, stílus, vagy művész megítélésének változásai jól érzékelhetők az iménti nyilvánosság-típusokban elfoglalt helyükből. A Zuglói Kör művészei számára a hatvanas évek első felében elsősorban a „második”- és (elvétve) a „kvázi”-nyilvánosság fórumai nyújtottak bemutatkozási lehetőséget.

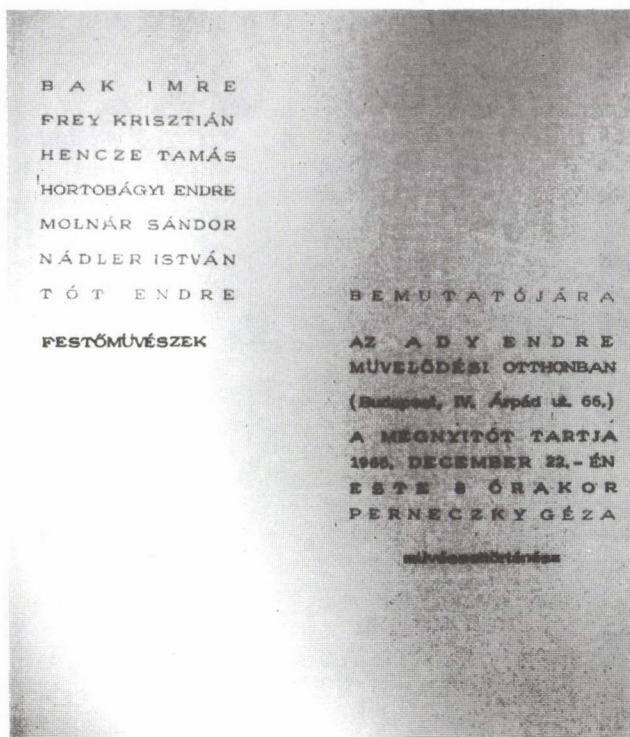
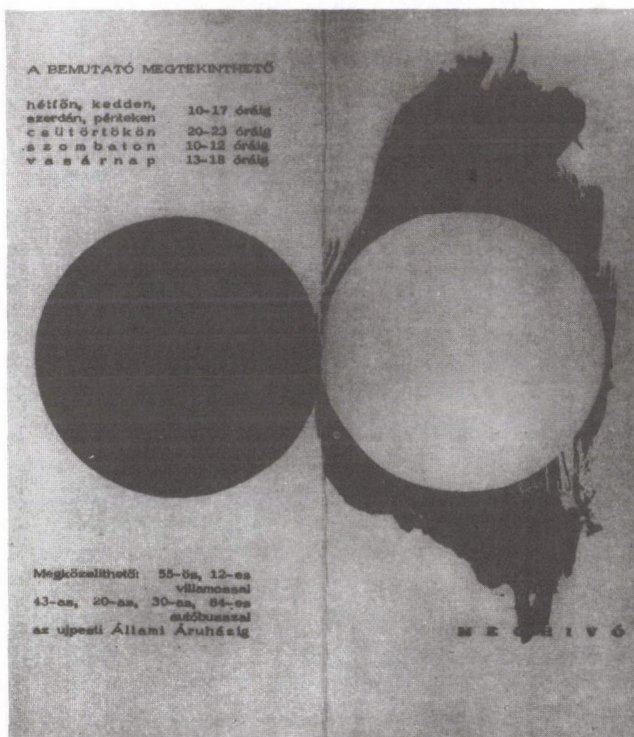
„Mindnyájunknak ott voltak a műtermekben az addigra elkészített művek, de nem tudunk felvonulni. (...) Mindig spekuláltunk rajta, hogy hol lehetne kiállítani, de nem lehetett sehol.”³⁶ Ezt a helyzetet oldotta meg a Kör kapcsolatfelvétele *Petri-Galla Pállal*, aki fellekereste Molnárt és felajánlotta belvárosi lakását „műteremkiállítások” céljaira. Petri-Galla egészen különleges színvonalú és összetételű hanglemezgyűjteménnyel rendelkezett (klasszikus és kortárs-zenei felvételekkel egyaránt), Vécsey utcai lakásán közös zenehallgatások és irodalmi estek zajlottak. Írógéppel sokszorosított műsortájékoztatója szerint úgyszólván kultúrházként „üzemelt”; a zenei, irodalmi és képzőművészeti programok gyakran az egyetlen nagy szoba méreteit messze meghaladó tömegeket vonzottak. 1963–64-ben a Kör tagjai közül – hozzátétőleges sorrendben – Bak, Hortobágyi, Csiky és Nádler (ők közösen), Molnár Sándor, Csutoros, Halmy, Csiky (Veszelszky Bélával közösen) rendezett kiállítást Petri-Gallánál. Bármennyire „válogatott” szubkulturális közönség látta is ezeket a bemutatókat, mégiscsak közönség volt; a megnyitókön beszélgetésekre és vitákra is adódott alkalom. A fennmaradt vendégkönyvek bejegyzései között az idősebb pályatársak mellett írók, költők, zenészek, színészek neveire bukkanhatunk.³⁷

Az 1963–64-es műteremkiállítás-sorozat – melyet a csoport első megnyilvánulási fórumának tekinthetünk – mellett ezekben az években a Kör tagjai (szórványos, főleg vidéki kollektív tárlatokon egy-két munkával történő egyéni részvételeket nem számítva) önálló kiállításához csak elvétve jutottak. Ha mégis megtörtént a csoda – mint Halmy esetében, aki 1963-ban a *Fiatal Művészek Klubjában* mutathatta be 1960 óta festett műveit – akkor a „kvázi-nyilvánosságon” belüli nyilvános vitára” lehetett számítani, melyben a jelenlévők többnyire a modernizmus kiméletlen bírálataba csomagolták hűségnyilatkozataikat.³⁸

Művésztelepi tartózkodása alkalmával Bak Imre 1964-ben *Barta Lajos és Szabó Ákos* társaságában szerepelhetett egy kecskeméti kiállításon. Bak hasonló „térítést” végzett a vele egyidőben Kecskeméten dolgozó művészek körében, mint ugyanitt három évvel korábban Molnár, akinek találkozása és beszélgetései Fajó Jánossal feltehetőleg hozzájárultak ahhoz, hogy Fajó felhagyjon addigi „szentiványis” stílusával. „Itt van Szabó Ákos és Bak Imre (aki eddig elképzelhetetlen eredménnyel megnyert az absztrakt festészetnek!). Ők a fontosak...” – írta Kecskemétről barátjának *Altörjái Sándor*.³⁹

Különleges helyet foglal el a csoport tagjainak egyéni kiállításai között Deim Pál 1965-ben, a *Mednyánszky terem*ben rendezett tárlata. Ez volt az első „hivatalos” helyen megvalósult kiállítás, mely minden kellemetlen incidens nélkül lezajlott, sőt kedvező kritikai visszhangot keltett. Az előbbiekkal összevetve ez ellentmondásosnak tűnhet, ezért magyarázatra szorul. A tárlatot 1965 áprilisában rendezték, így azon csak az 1964 végéig – 1965

33–34. Kiállítási meghívó az Ady
Endre Művelődési Otthonba.
1966



elejéig készült művek szerepelhettek. A festmények még Deim „absztrakció előtti”, első sorban *Braque* és *Gadányi* hatását mutató, lírai hangvételű és színvilágú, egyidejűleg a képi szerkezetet is hangsúlyozó, a tárgyi motívumok egységét megőrző felfogását képviselték. A grafikai anyag – apró tus- és diófacímek rajzok sorozata – már egy újabb, a táj, a természet élményét elemi formák nyüzsgő rendszereként láttató szemlélet jegyében született. Deim sajátos – a figurativitást maradéktalanul sohasem felszámoló – absztrakciója 1965–66-ban bontakozott ki, így 1965-ös kiállítása nem válhatott ki formalizmus-ellenes indulatokat.

Bak Imre szervezőmunkája eredményeképpen 1966 februárjában *ÚT (Új törekvések)* '66 címmel fiatal festők műveiből rendezett „bemutatót” a Ferihegyi Repülőtér KISZ-klubja.⁴⁰ A résztvevők (*Bak, Bartl, Csik, Deim, Galambos, Hortobágyi, Kósza-Sipos, Lakner, Molnár S., Nádler, Simon*) többsége a Zuglói Kör tagjai közül került ki.⁴¹ A „bemutató” megjelölést taktikai okokból hangsúlyozta az esemény prospektusa („Fiatal festők bemutatója”, „a bemutatkozó művész”, „a bemutató megnyitása”, „a bemutató nyitva”, „a bemutató megközelíthető”), ugyanis az eredeti elképzelés szerint zártkörű és zsűrimentes „bemutató”-t – és nem különböző adminisztrációs feltételekhez kötött kiállítást – terveztek. A taktika nem vált be; a tárlatot – a mégiscsak összehívott zsűri pozitív állásfoglalása ellenére – a Lektorátus igazgatója a megnyitás napján betiltotta. A műveket így csak az időközben egybegyűlt megnyitóközönség láthatta. Beszéd sem hangzott el, mert *Pap Gábor* nem érkezett meg időben külföldi útjáról.

A körülmények ellenére a repülőtéri vállalkozás elsőként érzékeltetett az új generáció új művészetének irányából néhányat és ezek csoportba szervezhetőségét. „ÚT '66 – ez a jelszó első megfogalmazásban azt jelenti: utat vágni a közöny és az előítéletek rengetegében, hogy szembenézhessünk korunk művészetével. (...) ...úttörő jelentőségűnek számít a kezdeményezés azért is, mert ha az adott keretek között meglehetősen szűkszavúan is, mindenesetre megpróbál tájékoztatást adni napjaink képzőművészetének néhány kevésbé ismert törekvéséről.” – olvashatjuk *Pap Gábor* szövegében. Megfogalmazása némiképp rokon az *IPARTERV* I. katalógusának az „áttörés” szükségességéről és a „közeggellenállás”-ról közzétett gondolataival: „Meg kellett honosítaniok a haladó művészeti áramlatokat olyan megkonstruált környezetben, ahol az újatmondást bizalmatlanság övezte.” Azonban míg az *IPARTERV* már határozottan „a világ legjobb avantgarde irányzatai”-val történő „együtt lépés” mellett foglal állást,⁴² az *ÚT* '66 három évvel korábban még óvatosabb, általánosabb megfogalmazással („korunk művészete”, „napjaink képzőművészetének néhány kevésbé ismert törekvése”) él. És míg az utóbbi szöveg – feltehetően a helyi rendezőket megvédendő – a „bemutató” közművelődési jellegével, „egy igényes, a művészetet érteni és értelmesen élvezni vágyó közönség” megszületésével, művész és közönség „egymásra találásával” érvel, addig az *IPARTERV* megnyitóján *Tölgyesi János* Kassákot idézve (és saját beszédében is Kassák verseinek és manifestumainak, a tízes-húszas évek avantgarde-jának stílusát követve) a művészek „kegyetlen magárahagyatottságáról” és a „közömbös tömeg turista-rohanású pillantásai”-ról; a korszerű művészet és a konzervatív közönség között tátongó szakadékról beszélt.⁴³

A februári repülőtéri kudarc után két hónappal, 1966 áprilisában Deim, Nádler és Kósza-Sipos újabb kísérletet tettek műveik bemutatására. Szentendrén, a *József Attila Művelődési Házban* rendeztek kollektív kiállítást.⁴⁴ A betiltás oka: „avantgardizmus”, mely egyben a Deim munkásságában 1965 körül lezajlott változásokat is jelzi.⁴⁵

Májusban, a STÚDIÓ '66 absztrakt és figurális „új törekvéseket” különterembe rendezendő „reformkiállításán” szerepeltek Deim és – a „különteremben” Bak, Molnár Sándor és Nádler művei is.

Molnár 1966 június-júliusban kapott lehetőséget önálló kiállításra a Mednyánszky teremben.⁴⁶ A tárlat Molnár lírai absztrakt munkáiból állt és egy kellemetlen epizódtól eltekintve – egy látogató rátámadt a falakon függő képekre – „rendben” lezajlott. Kritikai visszhangja teljes értetlenségről tanúskodott; a kedvező vélemények közzétételére a cikkíróknak nem nyílt lehetősége.⁴⁷ Molnár kiállítása valójában záróakkord; lírai absztrakciójának összegző bemutatása. Záróakkord kétszeresen is, mert egyben a Zugló Kör lírai absztrakciójának is végső, reprezentatív megnyilvánulása. 1966–67 a csoport magját alkotó festők számára szellemi és stílusi fordulópont; mindnyájan – Hortobágyi kivételével – szakítanak Párizsi Iskolás festésmódjukkal.

A stílusváltások ellenére a Kör még ebben az évben – 1966 decemberében – újabb közös „bemutatót” rendezett.⁴⁸ Újpesten, az *Ady Endre Művelődési Otthonban Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Hortobágyi Endre, Molnár Sándor, Nádler István és Tót Endre* – tehát a társasághoz szorosan és lazábban kötődő festők együtt állították ki munkáikat. A lírai absztrakciót – hazai kiállításon utolsó alkalommal – Hortobágyi és Molnár vásznai képviselték (bár Molnár ebben az időben már „üres” képein dolgozott); Bak és Nádler „átmeneti” periódusukra jellemző, az új-geometria felé mutató képekkel vettek részt. Hencze és Frey első bemutatkozásán előbbi konstruktív, plexivel applikált munkákkal, utóbbi a később általánosan ismertté vált, fehér faktúrájú „írott” képeivel, Tót pedig a kalligrafikus gesztusfestészet jegyében született műveivel jelentkezett.

A kiállítások betiltásának és engedélyezésének rapszodikus gyakorlata, a hasonló szellemen született művek megítélésének szeszélyessége művészetpolitikai bizonytalanságot árult el. Még korszakunk vége felé – tehát 1966–68 körül – sem zárult le végérvényesen az „absztrakt-vita”; a nem-ábrázoló művészet létjogosultsága még nem volt központilag eldöntött (!) kérdés. A „három T”-ből – a pillanatnyi helyzettől (zsűritagok személye, hivatalnokok éberségének és elszántságának foka) függően egyaránt lehetett számítani a középsőre és az utolsóira is.⁴⁹

A Kör több kollektív tárlatot nem rendezett, noha tagjai – változó összetételben, két-három-négy fős alkalmi csoportban, vagy más művészek társaságában – újra és újra feltűnnek együtt is a különféle avantgarde megnyilvánulásokon. Így 1968 februárjában, a Korniss Dezső-szervezte műegyetemi kiállításon⁵⁰ – mely az idősebb és a fiatal avantgarde generáció kapcsolatát és egymást-vállalását demonstrálta – Bak, Csiky, Hencze és Tót Endre Gyarmathy Tihamér, Korniss és Veszelszky Béla társaságában vett részt. Egy hónappal korábban ugyanitt Csiky és Hencze szerepelt közös kiállításon. 1964–65-től – együttes nyugat-európai utazásaik nyomán megváltozott szellemi és formai orientációjuk rokon vonásai következtében – Bak és Nádler is szorosabb munkakapcsolatot vállalt egymással, mely végül 1968 őszén Stuttgartban, a *Galerie Müllerben* rendezett közös hard edge-kiállításukban realizálódott. A két IPARTERV-kiállítás (1968 december és 1969 október) résztvevői között ismét együtt találjuk Bak Imrét, Frey Krisztiánt, Hencze Tamást, Molnár Sándort és Nádler Istvánt. Csutoros Sándor egyéni kiállításai (FMK, 1967 és Eger, 1968) után 1969-től a Csáji Attila-szervezte csoportokhoz („*Progresszív törekvésű festők és szobrászok*”, József Attila Művelődési Központ, Budapest majd Rákostig; később *SZÜRENON*, Kassák Klub, Budapest) csatlakozott.

Az utak tehát szerteágaztak, és a Zuglói Kör 1968-ban végérvényesen megszűnt. Tény, hogy a csoport „már korábban is mutatta a bomlás jeleit”.⁵¹ Az egymástól történt eltávolodás, majd elszakadás okai azonban csak részben magyarázhatók az évek során kiéleződött személyi ellentétekkel.⁵²

A hatvanas évek közepétől olyan változások kezdődtek a politikában és a művészetpolitikában, melyek következtében a csoportkohézió egyik legerősebb összetevője – az in-

formációk beszerezhetetlensége, pontosabban az információk megszerzésének kollektív munkához, egyféle szellemi és „lokális” bázishoz-kötöttsége (mely a Kör legnagyobb vonzerejét jelentette) – rendült meg a híryanagok, könyvek, katalógusok, folyóiratok lassan meginduló szabadabb áramlásával. A másik ehhez kapcsolódó fejlemény: a nyugat-európai utazások, a „turistautak” lehetősége, melyek reprodukciók helyett eredeti művek tanulmányozására, a megkésett információk helyett friss és közvetlen tapasztalatok gyűjtésére kínáltak alkalmat. A Kör tagjai közül 1963-ban Molnár Sándor és Hencze, 1964-ben Bak és Nádler, 1965-ben Csiky, Halmy, Molnár S., Bak és Nádler,⁵³ 1967-ben Molnár László járt tanulmányúton Nyugat-Európában. Az utazásokon az egyénileg megszerzett információk, személyes benyomások a csoportkonszenzus felbomlását, az „értvényes aktualitás” eltérő megítélését eredményezték.

Ezzel párhuzamosan a Zuglói Kör teljesítette „szakmai” feladatát; végzett a modern művészetet elemző-feldolgozó stúdiókkal; „ledolgozta” a sztálinizmus évei alatt felhalmozódott hátrányt és felvette a kapcsolatot a hazai avantgarde idősebb mestereivel is: betöltötte a „generációs hiást”.

A Kör magjának közös stílusa, a lírai absztrakció – mint szellemi és formai összetartó erő 1966–67-ben elvesztette vonzerejét. Bak és Nádler 1964-es, majd 1965-ös utazásán találkozik először a pop art és az új-geometria, a hard edge jelenségeivel, melyek meghódítani látszanak Európát. Megtekintik a *Velencei Biennálét*; Bak Imre Londonban látja a *Painting and Sculpture of a Decade 54–64* című kiállítást; 65-ben Stuttgartban megismerik Lenk, Pfahler, Hauser és Quinte új-geometrikus művészetét. Hazatérve tapasztalataik nyomán fokozatosan, lépésről-lépésre alakítják ki új stílusukat. Molnár Sándor 1966-ban szakít a lírai absztrakcióval; megfesti e korszakát összegző és lezáró művét, a 2x6 méteres „Sárkányölő”-t, s megkezdí „üres” képeinek sorozatát. Egyidejűleg művészetszemlélete is alapvető fordulatot vesz: „A korszerűség fogalma átértékelődött bennem. Arra a megállapításra jutottam, hogy önálló közép-európai művészetet kell létrehoznunk és ki kell lépünk az utánpótlás szerepéből.”⁵⁴ Elméletét ismertette a Kör néhány tagjával, de számukra nem hatott reveláció erejével; már alapvetően más úton jártak. Így volt a csoport többi tagjával is: „...mindenki egyéniségének-szellemiségének megfelelő útra lépett.”⁵⁵ És viszont: Molnár számára az új-geometria nem jelentett közös platformot. Bár a találkozások ekkor még nem szakadtak meg,⁵⁶ ez az alapvető elvi és stílusi egyet-nem-értés, a különböző irányba haladó alkotói programok a Kör magján belül előrevetítették a teljes felbomlást.

A művészetpolitikai változások másik vonásaként az absztrakt művészet 1968 táján a „tűrt” kategóriába csúszott át. Ezt az egyre szaporodó kiállítási lehetőségek és az egyre ritkuló betiltások jelezték. A több lehetőség – a már elmondottak mellett – természetesen hozzájárult az addig kollektív akciókban összekovácsolódott csoportok erejének megosztásához; az egyéni érvényesülésnek itt-ott kiszámíthatatlanul működő kiskapuk nyíltak. A mozgás kétirányú volt: egyrészt a nagyobb csoportok bomlottak fel kisebb, két-három-négy fős társaságokra; másrészt ezek a kis csoportok alkalmanként egy-egy nagyszabású vállalkozásban kumulálódtak (IPARTERV I–II., 1968–69 és „R”-kiállítás,⁵⁷ 1970 december).

Így történt a Zuglói Kör esetében is, melyben már 1964–65-ben, az érdeklődési területek differenciálódása, majd az egymással különösen összeegyeztethető művészetfelfogások vonzása révén – létrejöttek ezek a kisebb csoportok. Csiky és Hencze Komiss Dezsővel alakított ki kontaktust; Bak és Nádler közös új – amerikai és német – orientációjuk következtében került közelebb egymáshoz; Halmy Franciaországból 1967-ben hazatérve Váczy Lászlóval, Molnár Sándor pedig Hortobágyival és Molnár Lászlóval tartott szorosabb kap-

csolatot, Csutoros a SZÜRENON-csoport tagja lett; Attalai pedig rövidesen mint a hazai „új textil” egyik meghatározó képviselője vált ismertté.

A Zuglói Kör megszűnte után a társaság egykori tagjai közül azok, akiknek törekvése összhangbahozhatónak látszott – a zuglói foglalkozások mintájára és pótlására – ismét találkozókat szerveztek. „1969 januárjában Bak Imre megkeresett, hogy össze kellene jönni azokkal, akiknek legközelebb áll egymáshoz a koncepciója. – írta Csiky önéletrajzában. – Így kezdtünk rendszeresen összejárni közel egy évig: Attalai, Bak, Csiky, Hencze, Nádler, felváltva egymás lakásán. A fő cél szellemi és információs volt, még kiállításra sem törekedtünk. Problémáink: új geometria, hard edge, minimal art stb.”⁵⁸

1969 január. Mindez már a Zuglói Kör „utóéletének” eseménye.

(1986–90)

JEGYZETEK

1. Deák Klára, restaurátor; 1962 óta Molnár Sándor felesége.

2. Pikler István, szobrász, 1961 körül kivált a Körből.

3. Kiállítások 1958-ban: Márffy, Czöbel, Egyri, Bene, Gadányi, Ámos (emlékkiállítás).

4. Hasonló munka folyt Végh László és Erdély Miklós körében. A Zuglói Körön kívül Gyémánt, Lakner és társaik is lefordítottak és kézzől-kézre adtak számos fontos művet (vö. Művészet, 86/1. 19–20.). A szövegek áramlása e különböző források között valószínűnek látszik.

5. Azonosítható fordítások: Bak Imre: Malevics; Pop Art; Hard edge. Deák Klára: Mondrian; Grohmann; Kandinszkij. Kemény Katalin: Bazaine (vö. Függelék).

5a. Példaként megemlíthjük, hogy Korniss Dezső birtokában is jónéhány, minden bizonnyal a Zuglói Körből származó szöveg volt (vö. Függelék). A közvetítésben Csiky Tibor vagy Hencze Tamás szerepe valószínű. A Barta Évánál felejtett Korniss-féle dosszié tartalmára György Péter hívta fel figyelmemet.

6. Vö. Függelék.

7. Kobayashi, Shi Tao. L. Függelék.

8. Vö. még Jürgen Claus írásaival, l. Függelék.

9. L. Függelék.

10. Korszakunk közepén, 1965-ben jelent meg harmadik kiadásban Lukács György: Az ész trónfosztása című műve. (A kéziratot Lukács 1951 januárjában zárta le.) Jaspers munkásságát Lukács (Heideggerrel együtt) „A parazita szubjektívizmus hamvazószerdája” című fejezetben tárgyalja és összefoglalóan a „fasiszta irracionális-úság ütegnyetetői”-nek minősíti filozófiájukat. (l. m. 408.)

11. Az első, Kelet-Európa nagy múzeumai megtekintésére tett utazások 1958–62 közé esnek. (Molnár Sándor: Kíev – Leningrád – Moszkva, 1958; Bak Imre: Szovjetunió. 1962. Élmények: Matisse, Gauguin, Picasso, Léger, Kandinszkij.)

12. Az „analízisek eredményét” Molnár 1962-ben írásban is rögzítette. Az így született szöveget l. a „Dokumentum” részben. Általános-azellemi vonatkozásban Hamvas Béla „Egységlogikájá”-ra (vö. 21. jegyzet) épül; festésetelméleti fejtegetései pedig Kandinszkij és Malevics teoretikus műveinek ismeretét mutatják. Bak Imre hasonló munkáját – Vizuális alkotás és alakítás címmel –

1977-ben jelentette meg a Népművelési Propaganda Iroda. A kiadvány egyrészt a hetvenes évek rendszerelvű-strukturális-azemiotikai gondolkodásának, másrészt a hazai közművelődés rövid fellendülési szakaszának jegyeit viseli magán: ekkor a „vizuális nyelv” elsajátítása révén létrejövő minőségi „kommunikáció” és az új „médiák” megismerése és elterjedése nyomán kialakuló művészet-közösség-környezetalakítás harmóniája elérhető közelségben látszott. Bak Imre könyve aforisztikus és racionalis. Témánk szempontjából fontosabb a Függelék (Programterv képzőművészeti és tárgyformáló szakkör számára), mely képet ad a Zuglói Körben bevált módszerről és az egykori összejöveteleken folytatott munka jellegéről (az izmusok elsajátításáról az impresszionizmustól az aktualitásig). A Feladatok között újra és újra olvashatjuk: „A megbeszélte anyag megvalósítása”.

13. KARÁTSZON G.: Hármaskép, 1975. 162.

14. Rendszeresen járt még a Körbe Kőszásipos László festő, Deák László és Vizi László építész. Winhardt Ferenc zenész (1974 óta külföldön él) és Nagy Károly antikvárius. Kőszásipos (aki Dabason népművelőként dolgozott), 1961-ben kereste fel Molnárt Kecskeméten, a művésztelepen. 1966-ban két kiállításon vett részt a Kör tagjaival. 1970-ben külföldre távozott. Deák László építész, D. Klára öccse, a Pécs Csoport tagja; 1970-ben Pécsre költözött. Ő hívta fel Molnár figyelmét Hortobágyi Endre és Vizi László „házikiállítására”, melyet Pesthidegkúton, egy fészerben rendeztek. Hortobágyi és Vizi osztálytársakként végezték el 1961-ben a Képző és Iparművészeti Gimnáziumot. Utóbbi építésztanulmányai miatt maradt ki a Körből.

Alkalmanként megfordult Zuglóban Csáji Attila, Galambos Tamás, Tót Endre, Świerkiewicz Róbert és az utolsó években Szentjóby Tamás is; a művészettörténészek közül Pap Gábor, Tölgyesi János, Perneczky Géza és Sinkovits Péter. Nem tartozott a Körhöz, ám bizonyos rendszerességgel meglátogatta Molnárt és egyénileg végezett hasonló munkát Fajó János és Frey Krisztián. Utóbbi részt vett a Kör kiállításán Újpesten, 1966 decemberében.

15. Attalai Gábor 1959-ben fejezte be az Iparművészeti Főiskolát; Hortobágyi Endre képzőművészeti gimnáziumot végezt. A megjegyzés a többiekre vonatkozik.

16. „A csoportot túl nagygnak tartottam; úgy gondoltam, érdemi munkát ennyi emberrel nem lehet végezni, ezért a hét más-más napján találkoztunk külön, kisebb csoportokban és mindenki megkapta az elvégzendő feladatát.” (Molnár S.: Életrajz, 1980. kézirát)

17. „...úgy terjesztettük ki a közös munkát, hogy mindig más 'műtermében' találkoztunk, és annak az új munkáit elemeztük, ami mindenki számára tanulságos volt.” (Beszélgetés Nádler Istvánnal, Művészet 86/1. 25.)

„Elkezdünk többek között egy kurzust annak földerítésére, hogy mire is vagyunk képesek. Végigjártuk egymás műtermeit, elbeszélgettünk a megkritizáltuk egymás munkáit. Ez kb. egy évig tartott.” (Beszélgetés Halmy Miklóssal, Művészet, 81/9. 32.)

18. Beszélgetés Deim Pállal. Művészet, 81/9. 36–37.

19. Csiky Tibor: Önéletrajz, 1971. Idézi Hajdu István: Csiky Tibor, 9.

20. „Összevetettük a külföldi és a hazai avantgarde törekvéseket. (...) Elemző cikkeket, tanulmányokat fordítottunk. Összegyűjtöttük a külföldi folyóiratokat, hogy legalább reprodukciók útján tájékozódni tudjunk a különféle művészeti irányzatokról.” (Beszélgetés Deim Pállal, Művészet, 81/9. 37.)

21. Magia Sutra (Egységlogika). Molnár Bothár Barnától kapta kölcsön. Az eredeti kéziratrak utóbb nyoma veszett. A Molnár által készített másolat – számos idegennyelvű idézet kihagyása következtében – hiányos. Molnár és Hamvas kapcsolatának körülményeiről l. Művészet, 86/3. 35.

22. Vö. Függelék.

23. „1962-ben találkoztam azzal a művész-körrel, amelyet Hamvas Béla gyűjtött szárnyai alá. (...) ...abban az időben elég sivár és primitív szellemi élet uralkodott nálunk és ez a zárttság, lefojtottság számunkra az ő révén nyílt meg, (Büszk ki, nem is akármilyen dimenziókban.” (Beszélgetés Halmy Miklóssal, Művészet, 81/9. 31.)

24. Hamvas egyetlen alkalommal (1964-ben) tartott a Zuglói Körben előadást, mely a „hiteles életmű” problémáját vizsgálta meg S. Exupéry, A. Schweitzer és Gandhi példáján.

25. Fábán László: Molnár Sándor, 10.

26. Hajdu István: Csiky Tibor, 9.

27. Barta Lajos, Jakovits József, Biró Iván szobrászata. Olykor még a „kvázi-geometrikus” absztrakció is szürrealis hatású lehet (Lossonczy Tamás és Gyarmathy Tihamér). Más kérdés az egyes, „volt” Európai Iskola-tagok hatvanas évekbeli művészetének kapcsolata a Zuglói Kör alkotóival. Erről l. később.

28. A francia lírai absztrakció előítéletes minősítésének példája LUCIE-SMITH E. műve (Movements in Art since 1945. London, 1969.), melyben a szerző – nyilvánvaló angolszász elfogultságból – pusztán az amerikai absztrakt expresszionizmus európai hatásának (fauve-izmusból, kubizmusból és expresszionizmusból gyúrt „amalám”-nak) tekinti Bazaine-ék festését. l. m. 71–72.

29. KÁLLAI E.: Új romantika (1944) in. „Művészet veszélyes csillagzat alatt” 324.

30. „A Zuglói Körnek volt egy jól elkülöníthető Párizsi Iskolás stílusa” (Sinkovits Péter in. Művészet 86/3. 35.)

„A rokon szemléleti orientáció és a közösen

folytatott tanulmányok kitermeltek egy jellegzetesen közös festői hangvételt. Nem közös stílus volt ez, hiszen meglehetősen eltérő alkatú művészekről van szó, nem felzárkózás egyetlen stílustendenciához, – bár a francia lírai absztrakció mindegyikükre hatott –, hanem sokkal inkább egy szemléleti alap, melyről mindenki a maga útját járva indulhatott el.” (HEGYI L.: Hortobágyi Endre kiállításához, 1985. kézirát.)

31. Az „eltérő alkat” nyilvánvalóan nem zárja ki a közös stílus lehetőségét. Gondoljunk pl. a kubistákra: Braque, Picasso, Gris, Gleizes, Léger igencsak eltérő alkatára.

32. Művészet 86/1. 30.

33. Művészet 86/1. 25.

34. Nádler István visszaemlékezése (Művészet 86/1. 25.). A részletekről Deim Pál beszélt: „Rendeztünk a klubban egy kiállítást, ami teljesen váratlanul érte a tanári kart. Domanovszky is csak este, otthon értesült róla. Valaki telefonált neki. Másnap berohant, és látta, hogy mindenféle szürrealista, absztrakt meg félabsztrakt képek vannak kirakva, amit a növendékek otthon maguknak festettek. Persze azonnal becsukták a kis rendezvényünket.” (Művészet 81/9. 36.) A kiállításon résztvevő Gyémánt László az esetre mint tudatos akcióra emlékezett: „Egyszerűen fullasztó volt a légkör. Gondold meg! 1963-ban a Nagyvilágban megjelent Hruscsov és Iljicsov közös nyilatkozata a polgári dekadens művészetek ellen. Akkor a főiskolai KISZ-klubban Galambossal, Nádlerrel, Bak Imrével, Simon Balázssal, Deimmel... én is kiállítottam. Azért, hogy szellemi közösséget vállaljak azzal a mozgalommal, amely ezzel a gesztussal ellenezte az említett nyilatkozatban meghirdetett elvek vulgáris értelmezését. Az egész társaságot úgy, ahogy volt, majdnem kirúgták a főiskoláról.” (Művészet 86/1. 19–20.)

35. Vö. Beszélgetés Csáji Attilával, Művészet 86/3. 39–40.

36. Halmy Miklós visszaemlékezése, 1981. kézirát.

37. A Petri–Galla-féle kiállítások idejéből származott a Kör tagjainak ismeretsége Károlyi Mihálynéval. Nem sokkal később – mikor nyugat-európai utazásokra nyílt lehetőség – a Franciaországban járó festők közül Bak, Nádler és Halmy is vendége volt Károlyiné Vence-i művésztelepének.

38. „A tárlat ideje alatt rendeztek egy ankétot, amelyen tüzes vita alakult ki arról, hogy így nem szabad festeni, ez nem az a magatartás, ami célravezető. Patay László és Kucs Béla – mint hangadók – például kategorikusan kijelentették: a szocialista realizmushoz ennek semmi köze, tehát ez nem olyan törekvés, amelyet bármilyen formában támogatni lehetne.” (Halmy Miklós visszaemlékezése, Művészet 81/9. 31.)

39. Altorjai Sándor levele, Kecskemét, 1964. február 9. Közölve: A. S. kiállítási katalógusában, Óbuda Galéria. 1980. április 29.

40. Bak Imre egykori gimnáziumi osztálytársa, Pintér József grafikus révén vette fel a kapcsolatot a MALÉV KISZ-klubjával. Pintér tervezte a kiállítás prospektusát. (A közölt reprodukciók eredetijeit Bak I. tulajdonában.)

41. Vö. 14. jegyzet. Lakner meghívottként (!) vett részt a kiállításon. Bartl és Csik P. Gábor révén került a névsorba. Galambos és Simon már az 1963-as főiskolai kiállításon is szerepelt.

42. Az idézetek Sinkovits Péter Bevezetőjéből, ill. a katalógus angol nyelvű betétlapjáról valók. (Újraközzölve: IPARTERV 68–80 kat. 21. és 22.)

43. Tölgyesi megnyitója közölve: IPARTERV 68–80 kat. 38–39.

44. Rendezte Kovalovszky Márta, megnyitotta Kovács Péter.

45. Deim a Kör későbbi kiállításain nem vett részt. „A helyzet a következő volt. Az induló avantgarde-mozgalmat nem túl jó szemmel nézték. Féltő volt, hogy ha én továbbra is részt veszek ezeken a többnyire betiltott kiállításokon, akkor nem kapok műtermet Szentendrén. A legfontosabb az, hogy dolgozni tudjon valahol az ember. Elég rossz körülmények között éltünk, már család is volt, két gyerek. Nem fértünk el két kis szobában. Így végleg elmaradtam a tárlatokról és a létszámban felduzzadt csoporttól.” (Deim Pál visszaemlékezése, Művészet 81/9. 37.)

46. A kiállítást rendezte és megnyitotta Losonczy Tamás.

47. Ezek: Hamvas Béla – eredetileg a katalógusba szánt – írása, valamint Bencze László és Kiss Dénes költő cikkei.

48. Megnyitotta Perneczky Géza. Az Újpesten szereplő művészek közül Csiky és Attalai 1966-ban közös tárlatot rendezett Göteborgban (Modern Nordisk Galleri), majd ugyanebben az évben Csikynek még egy kiállítása volt Krakkóban (Galeria Krysztofor).

49. „A kiállítások kritikái... még megpróbálták – néhány józanabb írást kivéve – kísértetiesen idézve-ismételve az 1957-es Tavaszi Tárlat után elhangzottakat, absztrakt-figurális ellentétre szűkíteni az ügyet, kimutatva, hogy az absztrakció idegen, talajtalan, hagyomány nélküli a magyar művészetben, vagy bizonygatták, hogy a non-figurativitás az ellenséges ideológia hajlékony eszköze.” Hajdu István e megállapítását az 1968–70 között megjelent kritikákra vonatkoztatja. (In: Hajdu István: Csiky Tibor, 16.)

50. BME Vásárhelyi Pál Kollégiuma

51. Fábíán László: Molnár Sándor, 18. – a Kör felbomlását az IPARTERV I. kiállításához köti. A kiállítás – az új törekvéseket elsőként összegző jellege folytán – valóban fordulópont a magyar új-avantgarde történetében. Az 1968 végére már gyakorlatilag felbomlott Zuglói Kör szempontjából azonban nem fűződik hozzá különösebb esemény, inkább a Kör „utóéletéről” tanúskodik.

52. „Annak ellenére, hogy viszonylag természetes úton jöttünk össze; most, hogy nagyjából megismertük egymás munkáit, s külön-külön így megmértünk, nyomban előjöttek azok a személyes és preconcepionális problémák, amik végül is megakadályozták, hogy egységes művészcsoport legyünk és amik miatt ez a társaság szét is porlott.” (Halmy Miklós visszaemlékezése, Művészet 81/9. 32.) „A 'zuglói kör' – ahogy Csiky tapintatosan megfogalmazta – 'torzalkodások és gyerekes személyeskedések' következményeképpen lassan felbomlott.” (Hajdu István: Csiky Tibor, 10.)

53. Erre az utazásra Bak és Nádler – saját műveik mellett – Deim, Molnár S. és Hortobágyi-grafikákat is vittek magukkal „mutatványpéldány” céljából, galériák számára.

54. Molnár Sándor visszaemlékezése, Művészet 86/3. 36.

55. Molnár Sándor: Életrajz, 1980. kézirat, 8.

56. „Elméleti tevékenységem kettévált tehát; egyrészt a csoporttal foglalkoztam tovább a megszokott módszer szerint, másrészt magam számára új alapokon új utat kezdtem, amiről többet nem tettem említést.” (Molnár Sándor: Életrajz, 1980. kézirat, 8.)

57. „Új magyar avantgarde”, BME „R” klubja, Csáji Attila szervezésében.

58. Hajdu István: Csiky Tibor, 12. Mindezek tudatában nem lehet véletlen, hogy az itt felsorolt egykori Zuglói Kör-tagok 1970 áprilisában a pécsi Modern Képtárban a Mozgás '70 című kiállításon együtt szerepeltek Kornissal, Keserű Ilonával, Fajó Jánossal és a SZÜRENON egyes tagjaival (Bocz, Haraszty, Lantos, Pauer).

IRODALOM

Fábíán László: Molnár Sándor, Képzőművészeti Alap, Bp. 1981.

Hajdu István: Csiky Tibor, Képzőművészeti Alap, Bp. 1979.

Bak Imre: Vizuális alkotás és alakítás, NÉI, Bp. 1977.

Molnár Sándor: Stúdiumok, 1962. (kézirat)

Molnár Sándor: Életrajz. 1980. (kézirat)

Sinkovits Péter: Az impressziótól a metamorfózisig (Beszélgetés Molnár Sándorral), Művészet, 86/3.

Menyhárt László: Axis mundi (Beszélgetés Halmy Miklóssal), Művészet, 81/9.

Lóska Lajos: A tárgyak csendje (Beszélgetés Deim Pállal), Művészet, 81/9.

Nagy Zoltán: Zenére forgó (Beszélgetés Nádler Istvánnal), Művészet, 86/1.

Menyhárt László: Az elgurult üveggolyó nyomában (Beszélgetés Gyémánt Lászlóval), Művészet, 86/1.

IPARTERV 68–80 (katalógus) Szerk. Beke L., Hegyi Lóránd, Sinkovits Péter.

A kibontakozás éve (A huszadik század magyar művészete), Székesfehérvár, 1983. kiállítási katalógus

Sinkovits Péter: Motívumvándorlás (Nádler István kiállítása a Műcsarnokban), Művészet 86/1.

Dátumok a magyar avantgarde művészet történetéből, 1966–1979. (Összeállította Beke László) Művészet, 80/10.

Hegyi Lóránd: Hortobágyi Endre kiállításához (megnyitó beszéd az Óbuda Galériában, 1985 szeptember), kézirat.

Lóska Lajos: A jelszóktól a lézerig (Beszélgetés Csáji Attilával), Művészet, 86/3.

Altörjái Sándor emlékkiállítás (katalógus), Óbuda Galéria, 1980. április.

Pap Gábor: „ÜT '66” (kat. szöveg), MALÉV KISZ-klub, Ferihegy, 1966.

Gyetvai Ágnes: A valóság rejtett arca (Hortobágyi Endre kiállítása), Magyar Nemzet, 1985. október 18.

Andrási Gábor: Hortobágyi Endre kiállítása, Művészet, 1986/1.

Gyárfás Péter: A festészet szabadságát keresve (Esseni beszélgetés Lakner Lászlóval), Mozgó Világ, 1986/9.

FÜGGELÉK

Olvasmányok a „Zuglói Kör”-ben*

- Alquie, Ferdinand: Az ész magánya, 1946.
 Appel, Karelről Lupasco: Orgia az úrben
 Appel, Karelről Lupasco: Appel, az élet festője
 Arp, Jean két verse
 Atreya, B. L.: Az indián kultúra
 Baziotés, William
 Bazaine, Jean: A festő és a mai világ (előadás)
 Bazaine, Jean: Fiatal festők kutatásai in. Formes et couleurs – arts d'aujourd'hui, 1943/6.
 Bazaine, Jean: Az absztrakt művészetről
 Bazaine, Jean: Jegyzetek a mai festészetről 1953. (ford. Kemény Katalin)
 Bazaine, Jeanról A. Macghe, Paris, 1953.
 Bazaine, Jean beszélgetése George Bernier-vel: „Egy festő filozófiája” címmel
 Bazaine, Jean műterme, írta Albert Gilou
 Bazaine, Jean (ism. cikk)
 BAUHAUS – a Bauhaus-tananyag
 Baumesiter, Willi
 Becket, Samuel: Bram Van Velde
 Bertholle: A fény és árnyék dialógusa (beszélgetés)
 Bertholle és régi mesterei – írta H. Galy Charles
 Bill, Max
 Birolli – önmagáról
 Bissière
 Bonnard – aforizmák és gondolatok
 Bonnard: A rózsacsokor (idézetek) 1943.
 Bouleau, Charles: Szerkezetek – A festészet titkos geometriája, 1963. (Jacques Villon előszavával)
 Brookes, Sam
 Cioran, E. M. Paradoxonjai – beszélgetés Leonhard Reinischsel, 1967. (ford. Darabos Pál)
 Claus, Jürgen: Informel
 Claus, Jürgen: Az informel strukturálása
 Daniélou, Alain: A hagyományos művészetek és helyük India kultúrájában (A kultúrák eredete c. 1953-as UNESCO-kiadványból.)
 Daniélou, Alain: A hindu vallásos művészet törvényei és a szimbólumok tudománya, 1968.
 Delaunay, Robert: Az impresszionizmusról
 Doerner, Max: Régi mesterek technikája
 Dorazio: A szín, mint technika és költészet
 Dubuffet: Tárgy és tudat
 Ernst, Max: Mi a szürrealizmus?
 Estéve, Maurice: Az alkotás állomásai
 Estéve, Maurice – írta P. Francastel
 Fautrier, Jean: A festészet össze kell törjön
 Filliozat: Misztika és önmegtartóztatás, 1952.
 Francastel, Pierre: Maurice Estéve
 Gadányi Jenő: A rajzról
 Gadányi Jenő: Mozgás – ritmus
 Gadányi Jenő: Naplórészletek
 Ghyka, Matila: Az arányok esztétikája a természetben és a művészetben, 1927.
 Gieure, M.: A szürrealizmus (A modern festészet c. műből)
 Gorky, Arshile
 Gorky, Arshileről Willem de Kooning
 Gris, Juan: Önmagáról – levelek
 Grohmann, Will: Kandinszkij (részlet)
 Hamvas Béla: Logika és ellentmondás – Stéphane Lupasco
 Hamvas Béla: Yantra és absztrakció (Lossonczy Tamás)

*Az itt felsorolt szövegek többsége cím, forrás és fordító megjelölése nélküli, gyakran töredékes gépirat-másolatban maradt fenn Molnár Sándor birtokában. A jegyzéket – nyilvánvaló filológiai pontatlanságai ellenére – a Körben folyt munka jellegének és irányultságának jobb érzékeltetése céljából adjuk közre.

- Hard edge (ford. Bak Imre)
 Heidegger, Martin: Mi a metafizika? 1929.
 Hoctin, Luce: A modern festőművészet 1905–1940. Jardin des Arts, 1960. április
 Hofmann, Werner: A művészetnélküliség művészete
 Hofmann, Werner: Beszélgetés Hans Hartunggal
 Husserl, Edmund: Bölcelet, melyben az emberiség tudomásul veszi önmagát
 Itten, Johannes: A színek elmélete
 Ismeretlen: Az absztrakció Bazaine-ig
 Ismeretlen: A keleti és a nyugati művészet viszonyáról
 Ismeretlen: A hindu szobrászatról
 Jaspers, Karl: A pszichológiai megértés, 1923.
 Jaspers, Karl: Korunk szellemi helyzete, 1931.
 Jaspers, Karl: A nappal és az éjszaka ellentéte, 1932.
 Jaspers, Karl: Ami rémületet kelt, 1949.
 Jung: Jelen és jövő (48 oldalas munka)
 Jung: Az analitikus pszichológia kapcsolatairól a költői alkotáshoz
 Jung: Az archaikus ember (VIII. előadás a Hottinger Feloiasó Körben)
 Jung: A modern ember lelki problémája (XIV. előadás a Hottinger Feloiasó Körben)
 Kallós Pál – művészetéről
 Kandinszkij: Pont és vonal a síkon
 Kandinszkij: A szellemről a művészetben, 1912. (teljes)
 Kandinszkij – írta Will Grohmann (ford. Deák Klára)
 Kandinszkij-biográfia ismeretlen szerzőtől
 Kassák – Pán: Az izmusok története (részletek)
 Klee, Paul: A modern művészet elmélete (részlet)
 Klee, Paul: Pedagógiai vezetkönyv (teljes)
 Klee, Paul: Schöpferische Konfession
 Klee, Paul: Művész alkoss, és ne beszélj!
 Kitayama, Junyu: A kozmosz, mint a festészet tárgya, 1942.
 Kitayama, Junyu: A technika
 Kobayashi, Hideo: A japán kalligráfia
 Koncz Sándor: Kierkegaard és a világháború utáni teológia
 Kooning, Willem de: Arshile Gorkyról
 Lanskoj: Gondolatok
 Lapique – önmagáról
 Lapique: Gondolatok
 Lapoujade: A valóság a második látás színvonalán
 Lapoujade – önmagáról
 Léger: Önmagáról – és levelek
 Léger – idézet 1945-ből
 Léger – ismeretlen eredetű szövegrészlet
 Leisberg, A.: Új tendenciák, 1961.
 Lossonzcy Tamásról Hamvas Béla: Yantra és absztrakció
 Lupasco, Stéphane: Orgia az űrben (Karel Appel)
 Lupasco, Stéphane: Tudomány és absztrakt művészet
 Lupasco, Stéphane: Appel, az élet festője
 Maeterlinck: A térről
 Major Máté: Művészetünk helyzetéről, Valóság 1962/2.
 Malevics, Kazimir: A tárgy nélküli világ (ford. Bak Imre)
 Malreaux: Meghalt-e az ember? 1946.
 Manessier: írása a művészetéről
 Manessier – interjú-részlet
 Martyn Ferenc: Jegyzetek
 Martyn Ferenc novellája
 Masson-Oursel, Paul: A yoga (ford. Bothár Barna)
 Mathieu: A forma feladása
 Mathieu: A hanyatlás fázisai
 Mathieu: Az informel kettős eredete
 Mathieu: A jelek embriológiájának vázlata
 Mathieu: A gyorsaság esztétikája
 Mathieu: Wols után
 Mezei Árpád – Jean Marcel: A szürrealista festészet története

- Mondrian, Piet: Natural Reality and Abstract Reality. An essay in dialogue form 1919–20. (ford. Deák Klára)
- Mondrian, Piet: Az újplaszticizmus a festészetben, De Stijl N^o 1, 1917. október
- Oppenheimer, Robert: Egy bölcsesség új feltételei, 1955.
- Persita, Alexander: A fantasztikus építészet (J. Joedicke, A. Guedes, B. Goff, E. Schulze-Fielitz)
- Pignon: A realitás vállalása
- Pop Art (ford. Bak Imre)
- Prassinos, Mario – művészetéről
- Redon, Odilon: Napló 1867–1915.
- Redon, Odilon: Feljegyzések
- Reinhardt, Ad: Művészet mint művészet
- Roh, Julien: Ahogy ők rajzolnak
- Rood, O. N.: A színek tudományos elmélete, 1880.
- Rothko – P. Selz katalógus-előszava
- Sartre, J. Paul: Egzisztenciális pszichoanalitika
- Saura, A.: A festőaktus interpretációja, mint létforma
- Saura, A.: Kép és realitás
- Schmidt, Georg: A művészet és a természeti forma
- Serpan, Jaroslav: Művészet és tudomány
- Serpan, Jaroslav: A kép új organizációja
- Serpan, Jaroslav: Nyílt forma
- Severini: A neofuturista képzőművészet
- Shi Tao beszélgetése a festészetről; Pierre Rykmens kommentárja az „Egységben a kalligráfiával” c. XVII. fejezethez
- Sourian: Létezik-e úgynevezett francia paletta? (Art de France)
- Stael, Nicolas de: Jegyzetek a festészetéről
- Stael, Nicolas de: Levelek (három kéziratos kötet)
- Szenes Árpád – interjúrésztlet
- Taillandier, Yvon: A szem utazása (Az absztrakt művészet megismerése)
- Tapiès: Művészet dialógusban
- Tapiès: A művész és anyaga
- Tzara, Tristan: Gáz – Szív
- Villon, Jacques – művészetéről
- Villon, Jacques: Színelmélet
- Webern, A.: Megismerni a törvényeket
- Weöres Sándorral beszélget Cs. Szabó László (Magyar Műhely, 1964/7–8.)
- Wols: Versek
- Wols – beszélgetés Wols-szal, 1947.

„Szöveggyűjtemények” – Fordítás-antológiák

- I. (Egybekötöttetve) Bazaine – Manessier – Capogrossi – Fritz Winter – W. Scott – É. Hajdu – K. Appel – V. da Silva – Afro – Soulages – Dubuffet – Tobey (interjú és levél) – Pán Imre: A modern művészet teológiája
- II. W. George – Vasarely – Sonia Delaunay – Gromaire – A. Lhote – A. Maurois – J. Cassou – M. Seuphor
- III. Manessier – Bazaine – Dubuffet
- IV. Tobey – Klee – Bazaine – Bonnard
- V. (Antológia) Malevics – Liszickij – Apollinaire – Delaunay – Marc – Klee – Tobey – Ernst – Kandinszkij – Klee: Pedagógiai vázlatkönyv – O. Redon – Kubin – Breton – Matisse – Beckmann – Rouault – Cézanne – Van Gogh – Gauguin – Höelzel – Braque – Gris – Gleizes – Léger – Chirico – Picasso

A „Zuglói Kör”-ből származó szövegek Korniss Dezső tulajdonában

- Badings – de Bruyn: Elektronikus zene, 1957.
- Barr, A. szerk. Georges Hugnet esszéi: Fantasztikus művészet, dada, szürrealizmus. New York 1947.
- Bill, Max: Egy emlékmű
- Ernst, Max: Mi a szürrealizmus?
- Grohmann, Will: Max Bill és a szintézis. Werk 7, 1957. július
- Kandinszkij: A szellemről a művészetben, 1912. (részlet)

Kassák – Pán: Az izmusok története (részletek: Expresszionizmus, fauveizmus, absztrakt művészet)
 Klee, Paul: Pedagógiai vázlatkönyv
 Kitayama, Junyu: A kozmosz, mint a festészet tárgya, 1942.
 Moholy-Nagy László: Mozgásban-látás (részletek: Festészet, Fényképezés, Szobrászat, Egy javaslat)
 Mondrian, Piet: Visszaemlékezések és gondolatok a neoplaszticizmusról
 Staber, Margit: A konkrét művészet kezdetei, Werk 10, 1960. október

Gábor András: Der Zuglóer Zirkel

Der Zuglóer Zirkel – Sándor Molnár, Imre Bak, István Nádler, Pál Deim, Endre Hortobágyi, László Molnár, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Miklós Halmy, Tamás Hencze, Gábor Attalai – hielt seine Zusammenkünfte zwischen 1958 und 1968 in der Budapester Wohnung von Sándor Molnár.

Obwohl die ehemaligen Mitglieder des Zirkels überwiegend bekannte Vertreter der Mittelgeneration der ungarischen bildenden Künste von heute – und zugleich Mitglieder der vierten Generation der ungarischen Avantgarde – sind, ist ihre im obengenannten Zeitraum entfaltete Tätigkeit trotz der vielen über sie erschienenen Publikationen und Bücher größtenteils unerschlossen.

Die mal lockerere, mal straffere Künstlergruppe, deren Mitglieder in Person und Zahl wechselten, bearbeitete die Quellen der universellen und der ungarischen modernen Kunst mit einer kollektiven und selbstbildenden Methode. Sie übersetzte zu jener Zeit unzugängliche Texte, analysierte und diskutierte frei und zugleich systematisch Werke und Stil Tendenzen. Ihre Arbeit diente einem zweifachen Zweck: einerseits zu den geistigen und formellen Aktualitäten der sechziger Jahre aufzuholen, andererseits die in den fünfziger Jahren unterbrochene ungarische kunsthistorische Kontinuität wiederherzustellen.

Die Mitglieder des Zirkels suchten bewußt den Kontakt mit den mundtot gemachten Vertretern der ungarischen modernen Kunst (Gyarmathy, Lossonczy, Kassák, Veszelszky, Korniss, Bálint) und machten sich mit der Tätigkeit der ehemaligen Europäischen Schule sowie mit dem Lebenswerk von Lajos Vajda vertraut.

Durch die Schaffung eines gemeinsamen theoretisch-praktischen Programms und einer Plattform – die sich auch auf die Alltagsarbeit in Form von Studien und gegenseitigen Atelierbesuchen erstreckten – arbeiteten die den Kern des Zirkels ausmachenden Maler Jahre hindurch in einem gemeinsamen Stil, wobei sie der französischen Variante der *lyrischen Abstraktion* folgten. Es handelt sich dabei um eine Epoche, um mehrere hundert Werke, die fast ausnahmslos unveröffentlicht sind.

Die Studie sucht eine Antwort auf die Frage, unter welchen Umständen und unter der Wirkung welcher zwingenden Kräfte diese Gruppe entstand, behandelt die Ereignisreihe der ersten Ausstellungen, in denen die Mitglieder des Zirkels mit ihren abstrakten Werken Publizität zu bekommen versuchten, und ermittelt schließlich die äußeren und inneren Faktoren, die zur Auflösung des Zirkels führten.

A 20. századi magyar művészet történeti megközelítése és elfogultságoktól mentes értékelése – a szerző nyilván nem áll egyedül ebbeli véleményével – az egyetemes művészeti áramlatokba való bekapcsolódásunk *mikéntjében* kristályosodik ki. Az e körül támadt elmentések, hivatalos és nem hivatalos álláspontok, véleménykülönbségek, művészetpolitikai sakkhúzások – az immáron letűnő század hazai művészetére visszatekintve – a 60/70-es évek fordulóján erősödtek fel és mutatkoztak meg *látványos módon*. A helyzetet bonyolította, s a tárgyilagos megítélést megnehezítette a (képző)művészet hagyományos fogalmának gyökeres átalakulása (amely Nyugaton még a század első felében végbement), egyéb művészeti ágakkal való kapcsolódása, amelynek Magyarországon nem voltak számottevő, tartósan meggyökerezett hagyományai. A század első felének hivatalos, államilag támogatott művészete (vitathatatlanul kvalitásos vezéregyéniségei ellenére), eltekintve az Európai Iskola néhány éves működésétől, a későbbiekben is nyomasztó súllyal nehezedett egyoldalú, művészetpolitikai és ideológiai sémák által megszabott művészeti életünkre. Az sem hagyható természetesen figyelmen kívül, hogy a két világháború közötti időszak társadalmi, politikai légköre – ismert történelmi okoknál fogva – nem is kedvezett egy szabad szellemű, nyugati típusú értelmiségi réteg kialakulásának.

Ez az áldásosnak aligha nevezhető állapot – mint ismeretes – a „szocialista realizmus” egyeduralmukodóvá tételében, majd a pszeudomodernizmus marxista ideológiával átszőtt formalizmusában tetőződött. A hatvanas évek művészfialatai és szabad(abb) gondolkodású szakemberei előtt, akik ez idő tájt kezdtek hozzá a részben emigrációba szorult magyar(országi) művészet progresszív hagyományainak feltárásához, nem volt kétséges a kortárs nyugat-európai, illetve amerikai törekvésekhez való „felzárkózás” szükségessége.¹ A felismerés és az abból levont következtetés az 1919, 1945 és 1956 után folyamatosan – kényszerből vagy kellő politikai indok nélkül is – Nyugatra emigrált művészek tevékenységének akárcsak megközelítő ismeretében *azokban az években* – nem kétséges – kézenfekvő volt.

Az 1968 decemberi Iparterv kiállítás, amely a kortárs nyugati (amerikai) törekvésekhez igazodó fiatalok demonstratív bemutatkozása volt, a hazai szakmai közönség előtt a modern magyar művészet jelentős vagy kifejezetten sorsdöntő eseményeként ismeretes.² A kiállítás előtörténete azonban néhány évvel korábbra nyúlik vissza, s ennek érintőleges ismerete nélkül sem az Iparterv-kiállítás, sem az írásunk témáját képező Szürenon kiállítások, illetve a Szürenon szellemiségű csoportosulás további kiállításokra, bemutatókra kiható – egyes vonatkozásaiban csak érintőlegesen tárgyalt – kisugárzása aligha közelíthető meg érdemlegesen. Tény ugyanis, hogy a művészfialatok körében a „felzárkózás” igénye a hatvanas évek második felében egyre nagyobb méreteket öltött, ez az igény azonban már korábban, a művészeti tájékozódás jobbára rejtett csatornáin keresztül megérintette a fiatalokat és a modern művészetek iránt érdeklődők szűkebb körét.

Az Iparterv-kiállítás résztvevői közül például jónéhányan már a hatvanas évek elejétől bekapcsolódtak a Molnár Sándor köré csoportosuló Zuglói Kör tevékenységébe, amelynek célja a külföldi és a hazai progresszív hagyományok és törekvések feldolgozása volt, beleértve az elméleti irodalmat is. A kör tagjai között 1966 körül – a nyugati utazások fokozódó lehetőségeivel párhuzamosan – kezd megglazulni a kapcsolat. Molnár Sándor nem követi az újabb irányzatokat, „a korszerűséget akartam megragadni – mint mondotta –, de

csak a számomra érvényes módon... A festő-jogám megóvott attól, hogy az újdonságot követsem.”³ Még tovább kutatva a múltban, az is tény, hogy Molnár Sándor 1963 körül felvette a kapcsolatot Petri-Galla Pállal, akinek Vécsey utcai lakása már korábban fiatal művészek, írók, költők, zeneszerzők és zenekedvelők kedvenc találkozóhelye volt. Lakásában a zuglói körösök közül többnek (Bak, Csutoros, Molnár, Nádler), de másoknak is szerény körülmények között kiállítási, bemutatkozási lehetőséget biztosított.⁴ Papp Oszkár – emlékezete szerint – 1961/62-ben két alkalommal is bemutatta az idő tájt készített munkáit, Csáji Attila 1965-ben az egy évvel korábban festett Szürenon-sort állította ki „Szürreális és organikus képek” címmel. Csáji 1964-ben fejezte be főiskolai tanulmányait Egerben, a modern művészet elméleti kérdései őt is komolyan foglalkoztatták. Még 1959/60 táján egy szűkebb baráti kör közreműködésével részben magyar szerzőségű, részben magyarra fordított külföldi folyóiratcikkeket, tanulmányokat sokszorosítottak 10–15 példányban.⁵

A Zuglói Kör a 68-as Iparterv-kiállítással végképp felbomlott, s ezzel együtt, sőt már korábban, megszűnt a *szokványos értelemben vett korszerű műalkotások létrehozására irányuló*, modell értékű műhely működése is. Az Erdély Miklós és Maurer Dóra vezette Fluxus szellemiségű ún. Kreativitási gyakorlatok, illetve az Indigó csoport működése a hetvenes évek közepén indult meg a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban.⁶

Az Iparterv-kiállítást követően 1969. ápr. 27-e és máj. 4-e között zajlott le a Progresz-szív törekvésű (fiatal) festők és szobrászok elnevezésű kiállítás az angyalföldi József Attila Művelődési Házban. A Csáji Attila szervezte kiállítás a fél évvel későbbi, nevében is Csáji 1964-es sorozatára utaló Szürenon kiállítás közvetlen előzménye volt. A 69-es tavaszi kiállítás résztvevői a következők voltak: Baranyay András, Csáji Attila, Csutoros Sándor, Gyémánt László, Méhes László, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Rádóczi Gyarmathy Gábor, Siskov Ludmíl, Visky Balás Csanád és Zeisel Magda. A kiállítás anyaga (valószínűleg kisebb módosítással) május elején bemutatásra került a rákosligeti Művészetbarátok Körében is „zárt-körü klubest” keretében.⁷ Az angyalföldi kiállítást Beke László nyitotta meg, Rákosligeten Körmer Éva a bemutatott művészek munkásságát a posztimpresszionizmust elutasító szentendreiek, illetve az Európai Iskola törekvéseivel és Kállai Emő bioromantika néven ismert művészetelméleti gondolataival hozta összefüggésbe.

A kiállítók közül egy korábbi generációhoz, a „fényes szelek” nemzedékéhez tartozó Papp Oszkárt (szül. 1925) a különböző törekvések szoros egymásutánja nemigen foglalkoztatta. Következetes elemző módszeren alapuló figuratív és nonfiguratív (absztrakt-szürreális) festészetét, az ő értelmezésében a természetelvűség sajátos kifejeződését, az ötvenes évek közepétől alakította ki. A hivatalos művészeti élettől távoltartotta magát, 1950-től falképre Restaurátorként dolgozott, s így megkímélte magát azoktól a buktatóktól, melyek nemzedéke számos tagjának előbb-utóbb szárnyát szegték. Kortársa, az irodalomtörténész Lukácsy Sándor nemzedéke „legkifejezőbb művészenek” nevezte, akinek festészete egy egész értelmiségi korosztály szellemi megpróbáltatásainak hű tükre.⁸ Nem hagyható említés nélkül, a későbbiek szempontjából különösképpen, hogy a művészfiatalok mozgolódásának hajnalán – másfél évtizeddel az Európai Iskola felszámolása, hét évvel Kállai Emő halála és öt évvel az emlékeztető 1957-es Tavaszi Tárlat modern szellemiségű termének bezáratása után –, 1962 legelején a 20. századi művészet és tudomány értelmében korszerű művészet(szemlélet) elfogadtatásáért szállt síkra az Új Írás hasábjain. Tanulmányát anakronizmus lenne kiterjedtebb érvényű programszövegnek tekinteni, de tény, hogy a későbbi szürenonosok munkássága több ponton érintkezik már 1961-ben megfogalmazott gondolataival, amelyeknek az említett időbeli korrespondenciákon túl Sz. T. Meljuhin A véges és végtelen problémája című művének megjelenése adott időszerűséget.⁹

Magának a Szürenon-programnak Csáji Attila a szerzője. „A szó bennem 1964-ben született meg – mondta később egy interjúban. – Az első két jelentés, a szürrealizmus és a nonfiguráció csupán a kiindulás. Mást is fed, például a szürrealizmus tagadását. És ezen túl jelenti a *sur et nont*, a *felettet* és a *nemet*. Nem az országot vagy a helyzetet tagadtuk, ahol mindez megszületett, hanem a divatot és a hivatalos irányzatot, a posztimpresszionizmust. Egy független művészi állapot szükségességét hirdette a Szürenon, a szabadság kényszerűségének az állapotát. Mert a művészet alapvető feladata az, legalábbis számomra, hogy szabadságot teremtsen. Mindig azokat a művészeket kedveltem, akik el tudták oldani a kötelékeimet, akik szabadabbá tudtak tenni. A szabadság azonban csak akkor nagy-szerű, ha az Igazság vonzásában való életet jelenti.”

Az eredeti Szürenon programszövegben az idézett interjú utolsó mondatához kapcsolódóan az alábbi két mondat is olvasható: „A nyitottság (további) megőrzése, egy független emberi kutatómód vállalása. Az ITT és MOST elfogadása.” Az interjúban további lényeges megállapítások is elhangzottak: „... olyan embereket, festőket, szobrászokat, grafikusokat igyekeztem összegyűjteni, akikben megvolt a nyitottság, a naprakészség, és művészetük nem csupán hídszerepet játszik a nyugat-európai vagy az amerikai és a magyar művészet között – bár nem győzöm hangsúlyozni a hídszerep fontosságát –, hanem azt is igyekeztek bemutatni, hogy mi történik itt, ezen a parton. A Szürenon magvát olyan munkák képezték, amelyek a közép-európai hagyományokból nőttek ki, például a *kelet-európai lét intenzív átéléséből születtek* (az interjú szövegéből ez a rész kimaradt – M. O.), és valami sajátos színt hordoztak.”¹⁰ Az emberi, művészeti tartásnak, a független személységnek és a művészetnek ezt az összefonódását, amiről a korabeli kritika – szándékosan vagy egyfajta beidegződés folytán – nem vett tudomást, a csoportosulás több tagjának ekkori és későbbi munkái – ma már nyíltan leírható – eléggé egyértelműen tanúsítják. Történhetett ez akár közvetlen utalások formájában, akár körülírtan, metaforikusan, egyfajta *emocionális és intellektuális feszültség* közvetítése révén.

A Progresszívek kiállításának katalógusa műtárgyjegyzéket nem közöl, csupán fotókat, művészenként egyet-egyet (Baranyaytól, Gyémánttól és Méhestől nem), név és cím szerint az alábbiakat: Csáji Attila: Üzenet; Csutoros Sándor: Függő forma; Papp Oszkár: Gyökérformák I.; Pauer Gyula: Feszültség; Siskov Ludmil: Asztronauta; Rádóczy Gyarmathy Gábor: Hasadás; Visky Balás Csanád: Dzsessz; Zeisel Magda: Nephentes. Ismeretes viszont egy sokszorosított műtárgylista, amelyben – a helyzetet bonyolítandó – a katalógusban reprodukált művek egyike-másika nem szerepel. A rákosligeti bemutatóra készülhetett, s így voltaképpen az angyalöldi kiállítás katalógusának számít. (Baranyay munkái Rákosligeten nem kerültek bemutatásra.) A lista a következő (a méretek feltüntetése nélkül):

- Baranyay András: Könyök, Kéz (két db, különböző méretben; mindhárom litográfia);
 Csáji Attila: Kis ezüst pár, Jel, Az élő torpedó emlékezete, Ikon transzparens, Üzenet IV.;
 Csutoros Sándor: Függő formák I–III. (fa), Réz rúd (réz, ólom, lószőr), Család (égettfestett fa);
 Gyémánt László: Idézet lord Russell könyvéből, Zenekari improvizációk 7 tételben, Kágy-lók (mindhárom vegyes technika);
 Méhes László: Forgás I–II. (tempera);
 Rádóczy Gy. Gábor: Falból kinézők, Zuhanás, Álom, A táltos temetése (valamennyi rézkarc);
 Papp Oszkár: Fuga (olaj), Növény metamorfózis (olaj, olajpasztell), Május (olaj), Szürkesárga metamorfózis (olajpasztell), Karácsony (olaj);

Pauer Gyula: Bika (fém), Oszlop, Feszültség (patinázott gipsz);
 Siskov Ludmil: Virágok, Kompozíció (mindkettő akvarell);
 Zeisel Magda: Nephentes, Egyenlenség, Blue Sky (mindhárom olaj), Grafika.¹¹

Egyes művészek részben itt szereplő, részben más korabeli munkáinak ismeretében aligha tűnhet túlzottnak a megállapítás, hogy egy-egy pop-artos munka (Gyémánt: „Idézet lord Russell könyvéből”, Rádóczy Gyarmathy Gábor egy-egy munkája) társadalmi jellegű indítéka folytán merőben különbözött a „jóléti társadalom” nagyvárosi élethelyzeteit ábrázoló pop-art festményektől.¹² Ami pedig a nonfiguratív munkák alkotóit, Csájit, Papp Oszkárt és a szobrász Csutorost és Pauert illeti, annyira különböző formai indítékok vezették mindegyiküket, hogy műveik aligha hozhatók közös nevezőre, már csak a műfaji különbözőség okán sem. Hogy a formai és a személyes, művészetikai indítékok mennyire összefonódtak még egy szobrász tevékenysége során is, Csutoros alábbi 1968-as önvalomásszerű soraival illusztrálhatjuk: „Munkámat és életemet kísérletnek tekintem. Emberlétem realizálására törekszem. Intellektuális és ösztönös felismeréssorozatra gondolok. Az ember és a személyiség története – az emberré válás története... Önmagunk burkának tágítása, hogy erőfeszítéseink, történetünk által embervoltunkat felismerjük... Részesei vagyunk egy új természetértelmezés születésének... Az emberré válás szövetében hiszek.”¹³

Az anyalföldi és a rákosligeti kiállítást (bemutatót) követően 1969. okt. 2-án nyílt meg – immár Szürenon elnevezéssel – a következő Szürenon kiállítás a XIV. kerületi Kassák Lajos Művelődési Házban. Az intézmény korábbi névadója, Kacsóh Pongrác helyett ebből az alkalomból vette fel a kiállítók kezdeményezéseként a hivatalosan is elfogadott új elnevezést. A kiállítást a magyar avantgarde és az új szellemű fiatalok művészete mellett írásai-ban is kiálló Sík Csaba nyitotta meg. Kassák két festménye („Játék a sárgával és vörössel”, „Fölkelt a nap”) a hazai konstruktív hagyomány és művészetikai tartás jelzésként szerepelt is a kiállításon.

Kiket érthetett Csáji a Szürenon magján? – kérdezhetjük. A fiatalok közül Harasztyt (mobilokat ő választotta tőle a kiállításra, ezeket ugyanis az autodidakta Haraszty körvezető szobrász tanára, Laborcz Ferenc nem tartotta szobroknak), Pauert és Türk Pétert maga is említi az interjúban, de a névsort kiegészíthetjük továbbiakkal: Csájihoz ezekben az években közel álló, a sajtóban már többször méltatott Csutorossal, az akkor még ismeretlen Haris Lászlóval, az érdeme szerint nem becsült, úgyszintén autodidakta Ilyés Istvánnal és a jobbára grafikusként számon tartott Prutkay Péterrel. Nagyjából ezek alkották a Szürenon-fiatalok magját, ők képviselték talán legszembetűnőbben – eleinte, illetve a későbbiekben is – a programszövegben megfogalmazott emberi-szellemi, művészetikai tartást, munkáik pedig – sajátosan kapcsolódva a korszak társadalmi (politikai) légköréhez – behatárolható, de mégis egyéni hangú stílusos megjelenést mutattak. Papp Oszkár, akit Csáji más helyütt ugyancsak a maghoz tartozóként említ meg, korábban, az ötvenes évek közepén kényszerült szembenézni más természetű művészi problémákkal.¹⁴

Prutkay Péter nyilvánosság előtti első szerepléseként nemcsak grafikákat állított ki a Szürenonon, hanem a katalógusban nem említett „Csontváry Kosztka Tivadar emlékére” című 200x100x100 cm-es objektet („emlékszobát”) is, amelyet azonban a megnyitó után három nappal felsőbb utasításra lebontottak. A Csontváry „emlékszoba” – a fenti összefüggésben tekintve – nemzeti és egyetemes szempontból megérdemli a felidézést. A szürrealizmus kiágazásához sorolható mini-environment, amelynek hazai – aktuális társadalmi és tágabb értelemben nemzeti szellemű – jelentésköre a megnyitó ideje alatt egy szelíd spontán akcióval szélesedett, a művésznek a szerzőhöz intézett levele alapján a következőképpen képzendő el: „Parvánokkal körülhatárolt zárt doboz. Elöl teljes hosszában

nyitott. Az előtérben egy női próbabábu, nyakán lókoponyával. Szájában 40 cm átmérőjű földgömb. A szemben lévő falon egy zárt vitrin, benne nem látható tárgyakkal. A zárt vitrin ajtajából tépett kóctömeg ömlik ki jobb oldalról a doboz bal alsó sarkára. A bal oldali falon különleges tárgye gyűttek lógnak fejjel lefelé. Kitömött madarak. A doboz jobb falán természetelvű fényképek. Lent egy vagy 30 cm átmérőjű trópusi csiga, száraz avaron. Összegyűrt napisajtó termékeivel, örölt borssal megszórva (NÉPSZABADSÁG, MAGYAR NEMZET, szovjet kultúra /sic/ stb.). A doboz felső részének 1/4 részét vörös fonallal és egy pókkal sűrűn beszövettem. – A kiállítás megnyitása alkalmából Csősz János gyémántcsiszolónak igen megtetszett és saját elhatározásából beköltözött, félig fekvő testhelyzetet vett fel a megnyitó végéig.”

„Az objektet – olvasható még a levélben – ma már így jellemezném: Egy térben hármas tagozódás, felvilág, középvilág és az alvilág. A kóc mint összekötő elem az alvilág és a felvilág között. A köztes tér nem lényeges, mert onnan szemlélődünk a nemlétből a szélső terek, pozitív és negatív tér felé. A felső beszótt tér a fizikai elérhetetlenséget szimbolizálja. Az alsó a napi hazug, racionális sajtóorgánus, amely idővel aktualitását és hitelét veszti.”¹⁵ Prutkay – emlékezete és a katalógus alapján – kiállított egy kisméretű, vegyes technikával készült objektet is (csiszolóváson, barométer üveglapjának és mutatójának felhasználásával), továbbá két grafikát, amelyek későbbiekben felerősödő társadalomkritikai gondolkodásának további megjelenéseiként értelmezhetők.¹⁶

Haraszty István hamarosan magasra ívelő kinetikus művészetének négy korai darabját, fém mobilját állította ki. Rendhagyó, az akkori hazai közfelfogás szerint egyik sem volt a (hagyományos) művészet műfaji kategóriába beilleszthető. Alkotójukat azonban nem a külföldi előképekhez való igazodás (amelyekről nem is volt tudomása), hanem a gépszerű, mechanikus mozgás elemi lehetőségei foglalkoztatták.¹⁷

Pauer Gyula két szobrát mutatta be, a „Feszültség”-et, amely a Progresszíven is szerepelt, és a „Torzó”-t.¹⁸ A katalógusban említett „Spirál” (elpusztult) eszerint nem volt kiállítva, a Pauert emlékezete szerint már ekkor foglalkoztató s a Csájjal folytatott baráti beszélgetések nyomán kikristályosodó pszeudo-problémakörök ez a mű mindenképpen jellegzetesebb előképe lehetett, mint a „Feszültség”. A pszeudo-problémának, „a művészetben és az életben jelentkező visszasságok modelljeinek” (Beke László), a természetes és a mesterkélt, az organikus és a művi, a *valódi* és a *hamis* ellentétpárok végül is mozgásba hozható műanyag „Biomobil”-ja volt az igazán látványos és ironikus plasztikai kifejeződése. Ezt a munkáját ugyanezen év decemberében, két hónappal a Szüzenon után az újpesti Derkovits Ifjúsági Klubban rendezett csoportkiállításon mutatta be.¹⁹ A „Feszültség” a pszeudo-problémakört megelőző időszak – mondhatni – monumentális alkotása. Magától Pauertől ismeretes egy korabeli (1968-as) szöveg, amelyben a mű keletkezéséről részletekbe menően beszámol. A beszámolóban világosan kitűnik, hogy – az esetleges látszattal szemben – mennyire nem absztrakt-stiláris megfontolások, hanem „egyfajta természet-élmény” realizálásából fakadó, a címadással mélységesen összefüggő, de természetszerűen architektonikus szempontok vezették.

Csutoros Sándor plasztikái a fenti ellentéppárral aligha jellemezhetők; egyértelműen népi ízű, erotikus képzetektől sem mentes „organikus-szürrealis” formai sajátosságokat mutatnak. Kiállított munkái ha cím szerint nem azonosíthatók is, a kiállításról készült felvételek kellő támpontot nyújtanak. A katalógusban feltüntetett „Embrió” (bronz) és „Család” (festett fa) eszerint nem kerültek bemutatásra, ellenben ki volt állítva a „Torzó” (ólom, lószőr), a „Három kis forma” (akácfa) és négy „kobaktök” (bronz; katalóguson kívül).²⁰

Ilyés István – emlékezete szerint – négy munkáját állította ki. Ezek közül a „Flótázók”, a „Meditáció a kenyérről” és az „Éjszakai zene” – technikailag a ködmönkészítő szücsmes-

terek munkáira emlékeztetően – domborított, festett vászonból készültek. A „Flótázók” figurális, a másik kettő nonfiguratív, a „Meditáció a kenyérről” középtűt egy kagyló applikálásával készült textildomborítás, szerkezetileg sajátosan hármas tagoltságú. Negyedik munkája, az „Ünnep” (vas, festett bükkfa) későbbi, éveken át gyakran feldolgozott motívumának, az életfaszerű „növekedés formának” eredeti ízű, kibomlásában még nem gátolt változata. Gazdag texturális tagoltságú festett, domborított vászna, a „Karácsony este” az 1971 áprilisi Színek, képek, formák, hangok, fények című, az Egyetemi Színpad előcsarnokában rendezett bemutatón szerepelt.²¹

Bocz Gyula, a magát akadémikus előképzés nélkül, önerejéből felküzdő pécsi szobrász, aki 1969-ben két csoportkiállításon is szerepelt már Borsos Miklós elvontabb megformálású műveivel rokonítható plasztikáival, úgyszintén az „organikus-szürrealis” vonalat képviselte. Szürenonon kiállított munkái ma már nem azonosíthatók ugyan (a katalógusban reprodukált plasztikája a Pécs és Baranya képzőművészeinek kiállítása című MNG-beli kiállításon szerepelt „Tánc” címmel 1969 nyarán), de korabeli munkái ismeretében ezek is a nem népi érintettségű hazai nonfiguráció vonulatát gazdagíthatták.²² Már ekkor – kisméretű motívumokkal egyidőben – foglalkoztatta őt *jel értékű* („organikus”) motívumok monumentális méretű demonstratív megjelenítése is, ami a jelenkori hazai szobrászatban különleges vállalkozásnak nevezhető.²³ Bocz Gyula voltaképpen ezen a ponton érintkezett sajátosan egyéni módon az ezekben az években számos művészt, szürenonosokat és másokat, sőt a hazai szaktudományt is foglalkoztató jel-problémakörrel.

Az úgyszintén pécsi Lantos Ferencet – emlékezete szerint – ezekben az években „a geometrikus és az organikus formák ütköztetése” izgatta (részben hazai kortárs művészek munkáival összefüggésben). A Szürenonon kiállított munkái, tűzzománc táblák és tuskompozíciók, „a szerkesztett geometria alkalmazása előtti pillanatát” képviselték művészetének. Kedvelt motívuma volt a kör, de végső soron a *körszerűség* fogalmának vizuális megjelenítése foglalkoztatta, egybehangzóan későbbi törekvésével, amikor is szabályos körökkel dolgozott, oly módon, hogy a szabályszerű megjelenést megfelelő formai és színbeli hatásokkal ellensúlyozza, semlegesítse. Ezekben az években a vizuális nevelés – később egyre szélesedő, más művészeti ágakat is érintő – módszertani kérdéseivel is foglalkozott. A tűzzománc épületdíszítő alkalmazása céljából (1968-ban egy-egy későbbi szürenonos művésszel közösen) a Bonyhádi Zománcgyárban folytatott rendszeresen kísérleteket. A Szürenonon bemutatott munkái részben szerepeltek a Pécs és Baranya képzőművészeinek említett MNG-kiállításán is.²⁴ Lantosnak a rendszerelvűség jegyeit mutató festészete – akkortájt és a későbbiekben – a művészetek egymás közötti (interdiszciplináris) kapcsolódására utal, amely a formai „tendencián” alapuló besorolhatóságtól függetlenül, átmenetileg vagy kitartóbban, több kortársát is foglalkoztatta.

Türk Péter ötrészes papír reliefje metszően éles belső kontúrjaival, kimetszett alakzataival az „organikus-szürrealis” problémakörből az eszményien tiszta „konstruktív” irányba lép. (A katalógus „A kör szorítása” címmel mindössze hármat tüntetett fel.) A befoglaló körforma és az ehhez különbözőképpen illeszkedő síkformák – az ő későbbi szavaival – „a látás természetén való gondolkodás” első, látványelemeket (fotókat) még mellőző formai megfogalmazásai, a rész és egész viszonyának, szerves összefüggésének mondhatni eszmei, emblematisz jelzései.²⁵

A kiállítás legidősebb művésze, Veress Pál (szül. 1920) újszerű technikával, festék, festékpör, kokszzhamu elegyítésével előállított plasztikus anyagból készült „salakreliefjeivel” az az évi (1969-es) Fényes Adolf termi – önköltséges – kiállításon keltett feltűnést. Korábban, 1965-ben Párizsban volt kiállítása, 1947-ben pedig a Kassák Lajos szerkesztette Alkotás című folyóirat segédszerkesztőjeként dolgozott. A Szürenonon – emlékezete sze-

rint – a szürrealizmusba oltott *art brut*tel rokonítható törekvésnek korai darabjait, az „Öreg bálvány kicsinyével” című salakreliefet (1965), az egyik legkorábbit, valamint a „Honvág”-at (1966) állította ki. (A katalógusban feltüntetett temperakép, a „Korhatag bálvány” ezek szerint nem szerepelt a kiállításon.) A művész monográfusa, Tüskés Tibor a bálványszerű salakreliefeket a törzsi művészet alkotásaival is összefüggésbe hozza. Az övével rokon szemléletű Papp Oszkár szerint mitológikus vonzalmuk, érzékenységük „az európai, görög-keresztény mitológiánál ősbibb, 'barbárabb' folklorisztikus rétegekig hatol(t)”.²⁶

Ezt a szemléleti rokonságot Papp Oszkár kiállított munkái közül elsősorban a „Május” című olajképe szemléltette, a „Növénytorony” és az „Ezüst kép” a nonfiguratív „organikus-szürrealis” problémakör sajátosan egyéni, következetes motívum-analízisen alapuló megoldása. Utóbbi a „Növény metamorfózis (Tao)” című képcsalád egyik darabja, s ugyanebbe illeszthető jobbára a katalógusban szereplő további három olajkép (papír alapon) is: a „Jógi”, az „Athanor” és a „Vulkán”, festészetének az ezoterikus alkímiával érintkező darabjai.²⁷ Kiállított műveire is áll az a rövid jellemzés, amelyet az MNG Műhely sorozat 1978-as kiállítása alkalmával adott festészetéről jelen sorok szerzője: „Ha a látványszintű valóságról részben le is mondott (a művész), nem mondott le a természet világában, ásványi szinten s a szerves élet különböző megnyilatkozásaiban, így az emberi szervezetben meglevő szerkezetek alkalmazásáról, nem téve különbséget a közvetlenül és a segédeszközzel tapasztalható között. A szabályos alakzatok éppúgy megjelennek képein, mint az ágas, hálózatos szerkezetek s a 'dinamikus formák' változatai. Nem mondott le természetesen a színek kifejező erejéről s a különböző anyagok és technikák gondolatébresztő, asszociációs felhasználásáról sem.”²⁸ A fenti sorok – ha botladozva is – mintha csak Weöres Sándor 1968-as Papp Oszkár munkáira című vers-rögtönzésére rímelnének: „Az ürességből formák bontakoznak / hol párálnak gomolyognak / hol megkövülnek / hol kristályosak hol elevenek / különböző időszakok vannak / olykor csorog belőlük a nedv / máskor életüknek szikrája sincs / igazi létük nem az élet / és nem az élettelenység / hanem az érvény”.²⁹

Karátson Gábor inkább a kiállítás vendégének, mintsem az (időleges) csoportosuláshoz akárcsak laza szálakkal kapcsolódó művésznek számított két nagyméretű olajképével („A 12 éves Jézus a templomban a doktorok között”, „Jelenet a nappal, holddal, csillagokkal...”). Festői problémái úgyszintén eléggé távol estek legtöbbjük vizuális avagy festői törekvéseitől, leginkább „szürrealis színezetű” képi fantáziája, sajátos kozmológiai, mitológiai szemlélete s mindenfajta szokványos megoldást kerülő technikája folytán találhattak helyet festményei a stílusban heterogén összetételű együttesben.³⁰

Csáji Attila, a kiállítás szervezője hat festményét állította ki: a „Pajzs”-ot, az „Üzenet” sorozat három darabját (IV. X., ?), az „Ikon transzparens”-et és „Az élő torpedó emlékezetét”-t. (A katalógusban a „Látogatók” című idolszerű alakzatokat ábrázoló festmény fotója szerepel.)³¹ A festmények, elsősorban az „Üzenet” sor darabjai stílusban rokoníthatók ugyan az informellel, a gesztusfestéssel, de a szabályos alakzatokba rendezett „plasztikus kalligráfiák” a személyesség fokozott erejű, az anyag különleges kezelésével hangsúlyozott nyomait mutatják. „A festés intenzív sűrített élet – írta Csáji 1967/68 fordulóján (az eredeti kézirat 1966. dec.-i dátum szerepel – M. O.) –, melyben az összesűrűsödött létproblémák vizuálisan kulminálnak. Magában az anyagban valósul meg a vizuális gondolat és meditáció, s így különösen követeli az aktusban a legteljesebb koncentrációt... Képeimnél a rend, amelyben megszilárdulnak, nem geometrikus, hanem az élő szervezet rendje, nem biológiai asszociációk, hanem egy benső dinamizmus kényszerűsége miatt.”³²

„Az élő torpedó emlékezetét”-nek (1968 vége) gyűrődései a különös, lapátkerékszerű formációval, az arany és ezüst szín mellett és alatt felsejlő komor feketékkel már egy újabb sorozat, az immár szürkékben és koromszínekben tobzódó „Feketék” előrelépése. Azoké

a képeké, amelyek miként már 1967-től festett munkái – fokozottabban, mint a korábbiak – a surlófény éltető közegében megelevenedve „azon időszak valóságos, csak éppen elleplezett, elfedett társadalmi, kulturális atmoszférájában gyökereznek”. Míg a hatvanas évek közepéről származó festményein az idehaza Csemus Tibor meghonosította technika sajátosan egyéni alkalmazására ismerhettünk, 1967 után festett képei a felület szemcsés, bőrszerű hatást keltő, tüéles ráncokba rendezett kezelésével, tárgylenyomatok, majd pedig valóságos tárgyak, hulladékok gondosan eldolgozott, reliefszerű beiktatásával a műfaj szokványos kereteit valósággal szétfeszítik.³³

A kiállításon a fotó műfaját Haris Lászlónak az „Üzenet” sor egyik darabja nyomán készített részletfotója képviselte, amely a katalógus borítóján (is) szerepelt. „A makroszkopikus arányokban felnagyított részletekkel”, ezzel és a soron következőkkel – írja Haris első kiállításának recenzense – „a fotós mintha a természet rejtelmeibe kívánná behatolni (a natúra darabjának tekintve a festmény felületét).”³⁴ Ez a törekvés Haris gondolati telítettségű fotóművészetének első szakaszára jellemző.

Ezzel a Szürenon kiállítással Csáji Attilának kétségkívül egy olyan együttest sikerült immár harmadízben összefognia, amelynek tagjai a szürrealizmussal és a nonfigurációval érintkezve, de azok megmerevedett eredményein túllépve, több szállal kapcsolódtak a *nyomaiban idehaza is* fellelhető nyugati törekvésekhez. Ezeket azonban – a kortárs törekvésekről nem egyszer mit sem tudva – a maguk alkatahoz, személyiségéhez, bontakozó avagy megszilárdult vizuális, plasztikai problémaköréhez, szellemiségéhez méretezték, elutasítva mindenképpen a „hivatalos” és „divatos” irányzatokat. Ez jelentette egyúttal az „itt és most” kritikai élű elfogadását is, tagadását nemcsak az aktuálpolitikai szempontoknak és irányelveknek, hanem a politikai rendszer létéből eredő kulturális, szellemi lehatároltságnak. Ez a tagadás jelentkezhetett ezen a kiállításon különböző művészi szinten, akár a felszínes megoldásokra csábító, bevett múzeumi gyakorlattal szemben kamaradarabok formájában, de végül is legnagyobb részt fiatalokról, kezdő művészekről, fele részben autodidaktákról volt szó, akik a gyakran – igaztalanul – pejoratív értelemben használt „kísérletezés” jogcímén vállalhatták s vállalták is „a nyitottság további megőrzését, egy független emberi kutatásmód” könnyű sikerekkel aligha kecsegtető létformáját.

Mindez nem azt jelenti, hogy az együttes az adott időpontban kizárólagosan képviselte volna a vázolt művészeti és szabad szellemű művészeti törekvéseket, akárcsak a művészfiatalok körében. Az viszont tagadhatatlan, hogy mindhárom kiállítás, illetve bemutató és szervezőjük, valamint néhány progresszív gondolkodású művész és animátor művészettörténész, kritikus tevékenysége e néhány évben a hivatalos művészetpolitika irányítására is kiható katalizátor szerepét töltötte be. Ez a katalizátor szerep a politikai rendszer merevségénél fogva eleve hálátlanak, a művészetpolitikai sakkhúzások folytán kilátástalannak bizonyult, legalábbis vajmi kevés reménnyel kecsegtetett. Az sem tagadható, hogy ez a szerep egy szabad légkörű demokratikus államban más megítélés alá eshet, mint Magyarországon, ahol – a Szürenon katalógushoz mellékelt szórólap szerzőjét, Ungváry Rudolfot idézve – „az egészséges művészi, művészeti élet és egy új művészeti kontinuitás megteremtéséről volt szó”. (Hogy egy új művészi értékrendhez igazodó, alkalmasint hatalmi „helycsere” gondolata megkísérthette Csájit is, azt az „Anagramma” című 1970-es konceptuális grafikájának egyik, bizonyára nem belemagyarázásnak tűnő jelentésrétege mutatja is.)

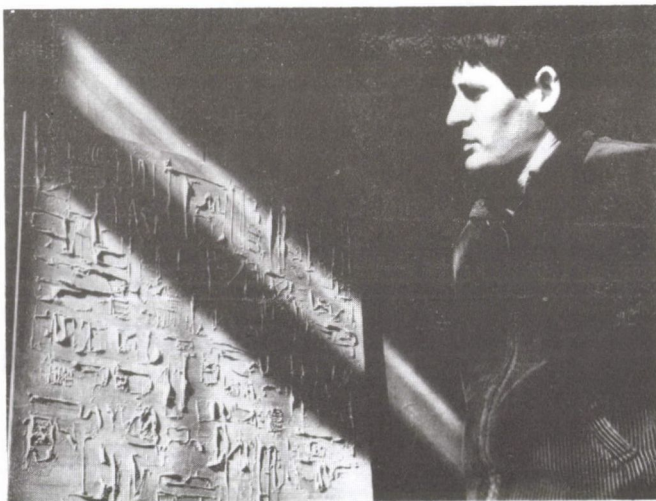
Ennek az „organikus” fejlődésnek *szabad utat* engedni, *folyamatos kibontakozását* lehetővé tenni (és pedig nem idegenből mesterségesen átplántált képi minták révén), s ezzel a hatvanas évek pszeudoművészetét az őt megillető helyre állítani: ez a spontán törekvés vagy program volt az, amiről a politikai, ideológiai rendszer alapelveiből és felépítéséből



35. A Progresszív törekvésű (fiatal) festők és szobrászok kiállításának megnyitója

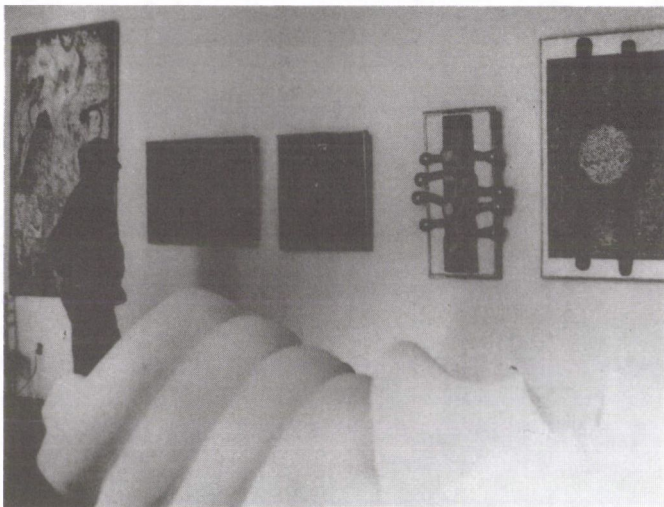


36. A Progresszív törekvésű (fiatal) festők és szobrászok kiállításához készült ismertető borítója

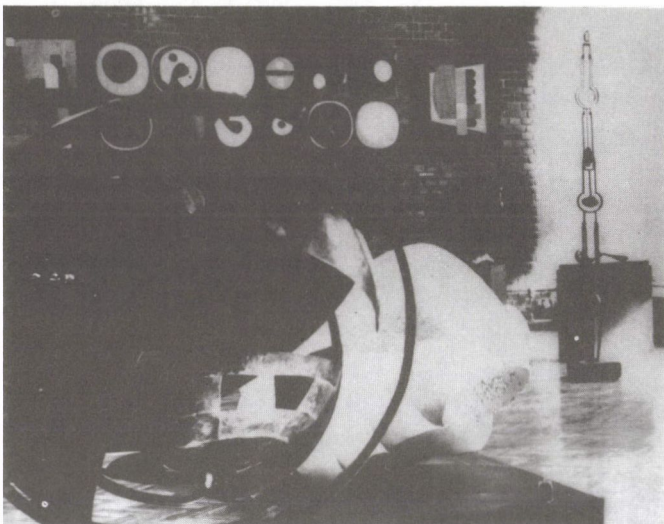


37. Csáji Attila a Szüreenon kiállításán festménye előtt

38. A Szürenon kiállítás részlete. Az előtérben Pauer Gyula szobra, a falon Karátson Gábor, Csáji Attila és Ilyés István munkái



39. A Szürenon kiállítás részlete. A térben Haraszty István mobiljai és Pauer Gyula szobra, a falon középen Lantos Ferenc munkái



40. Pauer Gyula „Feszültség” című szobra, szállítás közben



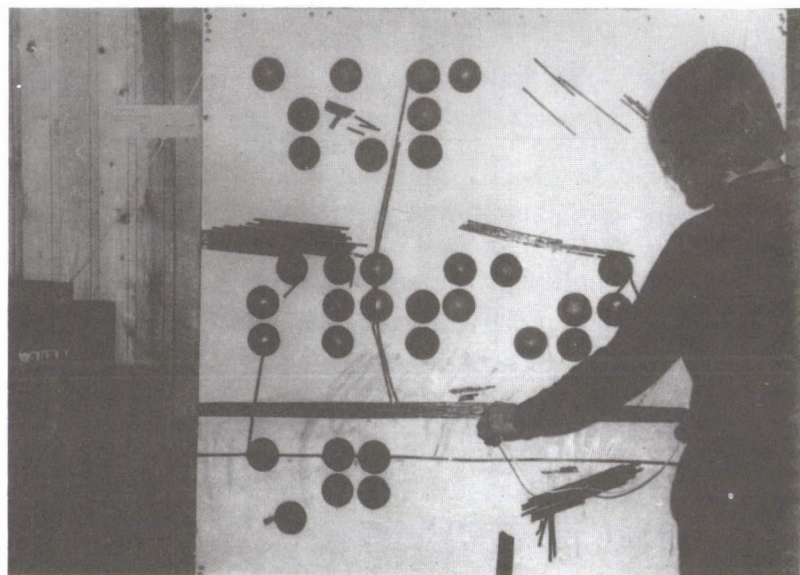
SZÜRENON



budapest 1969

41. A Szürenon kiállításhoz készült katalógus borítója Haris László fotójával.

42. Szentjóby Tamás és műve a műegyetemi R-kiállításon





43. Csáji Attila, Antony Zidron és Csutoros Sándor a lengyel képzőművész szövetség által rendezett kiállítás megnyitóján a poznani Arsenalban



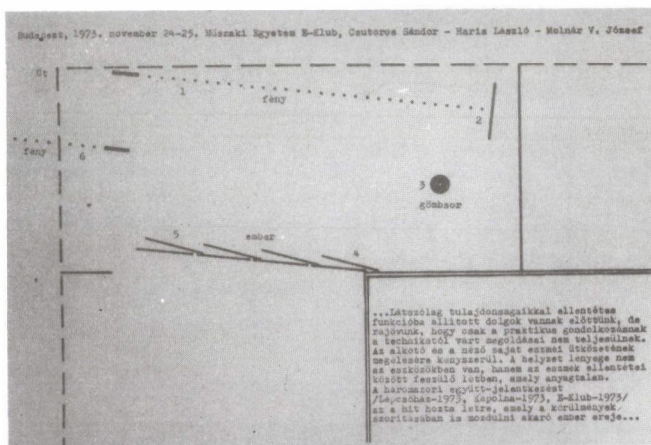
44. Tót Endre munkái a poznani Arsenalban rendezett vándorkiállításon

45. Balatonboglár, 1970. A falon Haris László és Papp Oszkár munkái

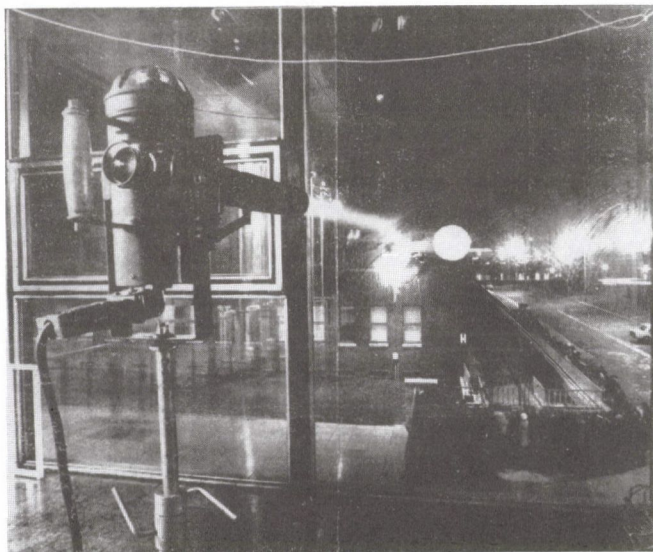




46. Paizs László és Haraszty István Paizs László munkáival az 1972-es Fialat budapesti művészek című újvidéki kiállításon

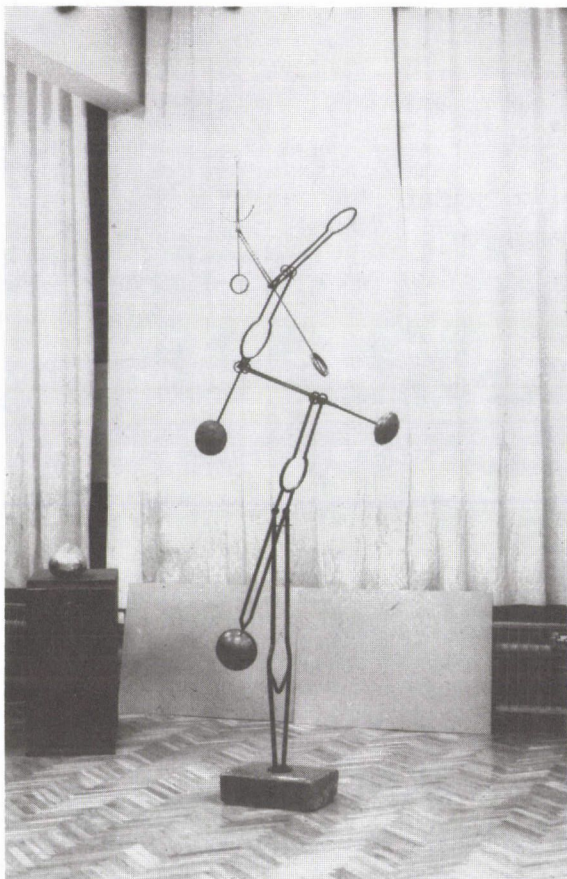


47. A Műszaki Egyetem E-Klubjában rendezett térszervezés (1973) helyszínrajza. (Az ismertető nyomán.)

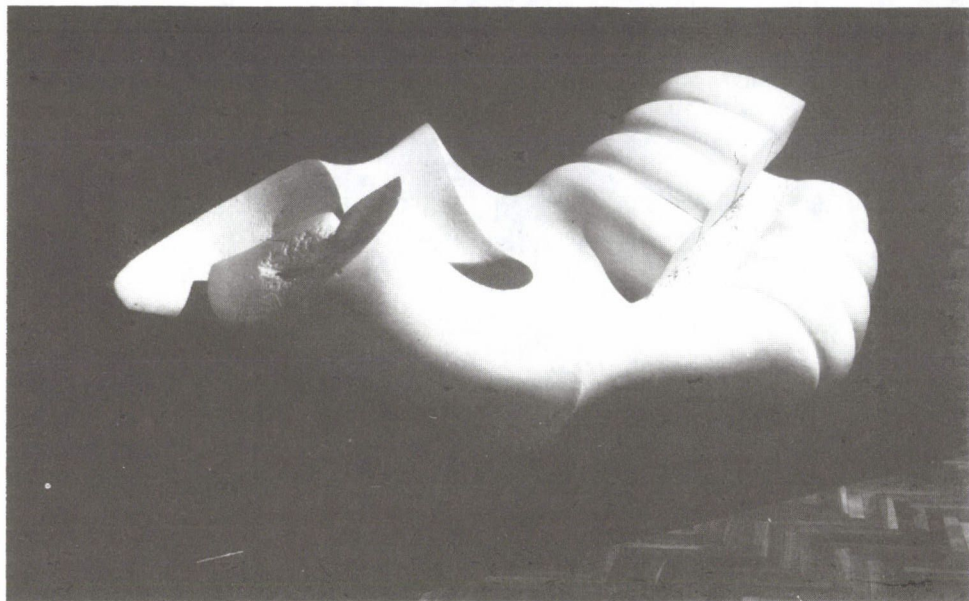


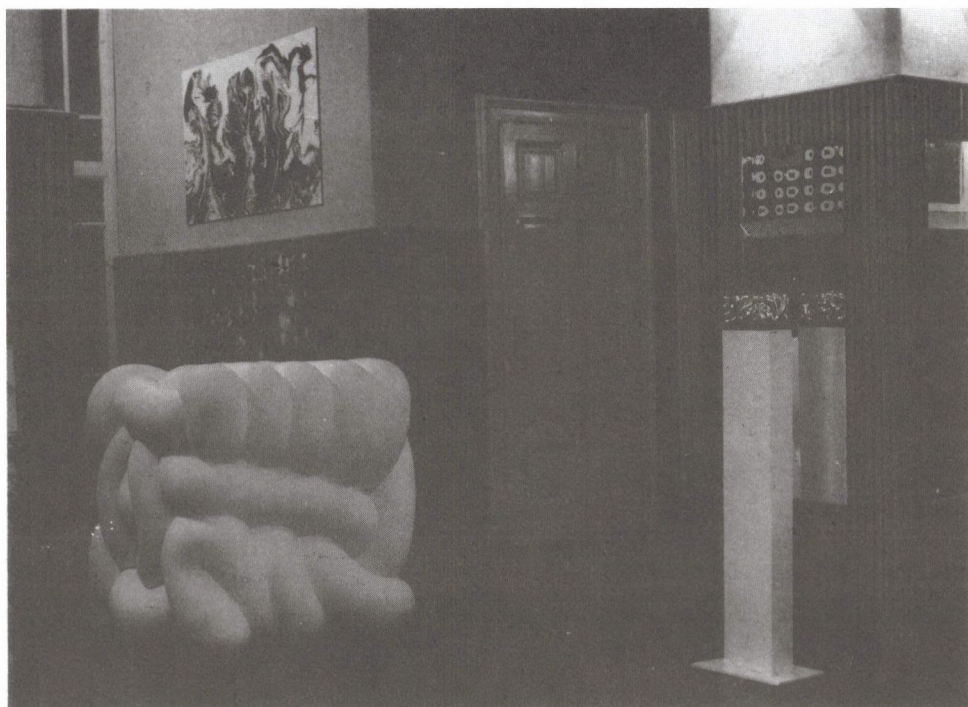
48. A Műszaki Egyetem E-Klubjában rendezett térszervezéshez készült ismertető szét-hajtható borítója

49. Szűrenon, 1969: Haraszty István mobilja



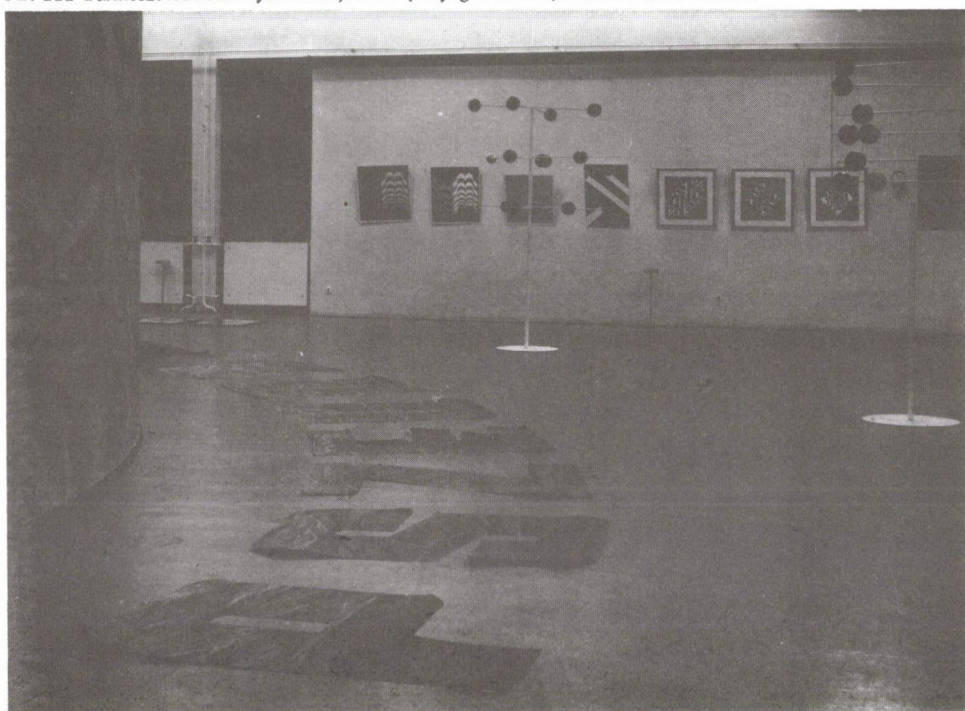
50. Szűrenon, 1969: Pauer Gyula szobra („Torzó”)



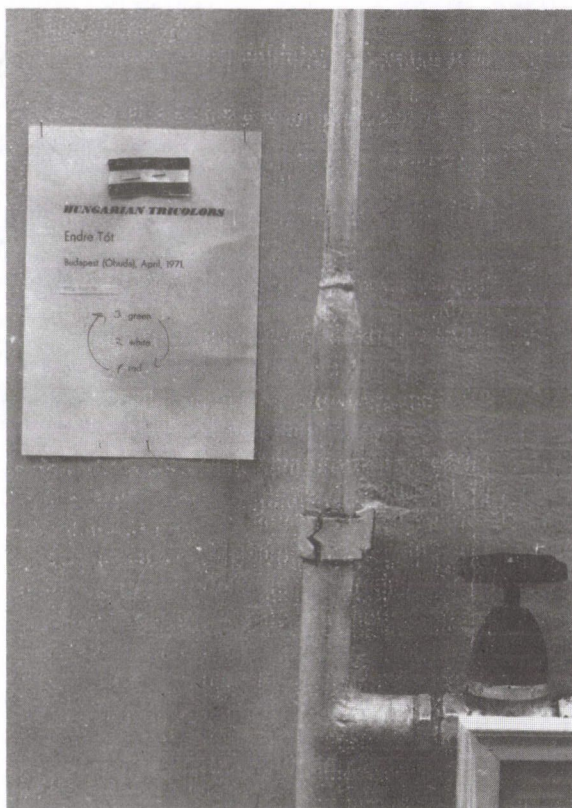


51. Egyetemi Színpad előcsarnoka, 1971: Gulyás Gyula, Haris László és Molnár V. József munkái

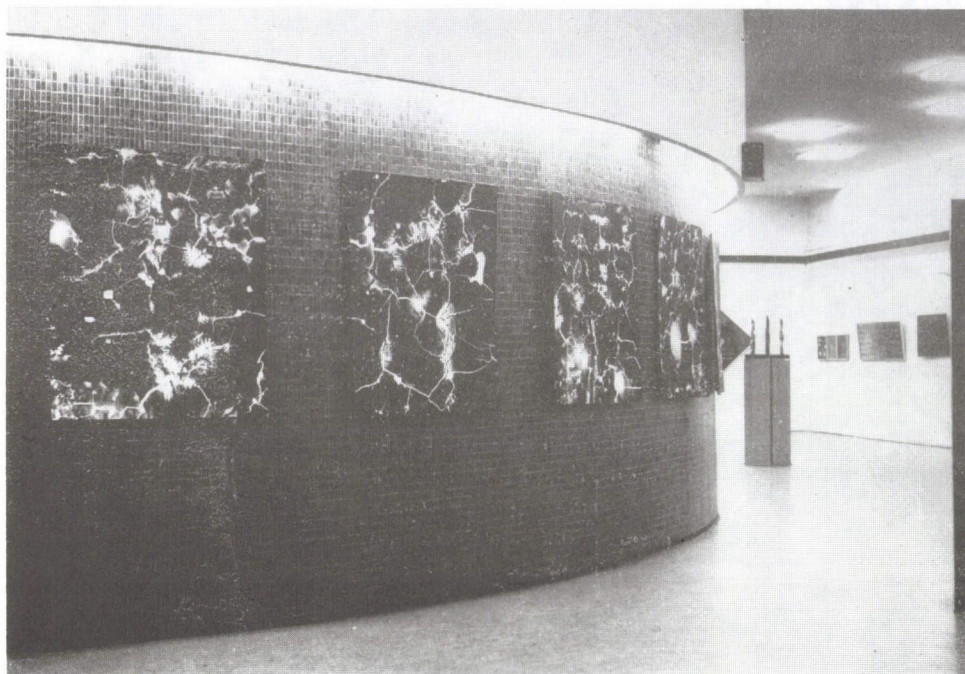
52. TIT Természettudományi Stúdió, 1971 (Anyag és forma): Részlet a kiállításról



53. TIT Természettudományi Stúdió,
1971 (Anyag és forma): Tót Endre munká-
ja



54. TIT Természettudományi Stúdió,
1971 (Anyag és forma): Haris László
munkái



következően eleve nem lehetett szó. Ami legfeljebb szóba jöhetett, az az új törekvésekkel rokonszenvező, szabadon gondolkodó művészfialatok időnkénti – eltűrt avagy az utolsó pillanatban megakadályozott – összefogása, minél nagyobb számban, tartozzanak akár a Szürenonhoz, akár az iparterveszekhez, keresve egyúttal a kiállítás, bemutatkozás lehetőségét a szomszédos államokban is, hiszen Csáji megállapítása szerint „a Szürenon kiállítás magját olyan munkák képezték, amelyek a közép-európai hagyományokból és a kelet-európai lét intenzív átéléséből nőttek ki, és valami sajátos szintet hordoztak”. Magán kezdeményezésű külföldi kiállítások szervezésére a hatvanas években korábban is volt már jó néhány példa, de ezek egy idő után sajnálatos módon vakvágányra futottak.³⁵

Csáji Attila 1970 januárjában a Kassák Lajos Művelődési Házban újabb kiállítást szervezett, amelynek megnyitásként – a különböző művészeti ágak egymás közötti kapcsolatát keresendő – Picasso: Farkán csipett vágy című színműve került volna felolvasásra, Rózsa T. Endre fordításában. A Lektorátus a kiállítást engedélyezte, a demonstratív akciónak szánt felolvasást azonban betiltotta. (A darabot a fordító végül is Csáji lakásán olvasta fel.) A kiállításon – Csáji emlékezete szerint – az alábbiak munkái szerepeltek: Csáji Attila, Csutoros Sándor, Haraszty István, Lantos Ferenc, Molnár V. József, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Prutkay Péter. A kiállítótér korlátozott volta miatt jobbra (nyomtatott) grafikák, fotó jellegű munkák, kispasztikák kerülhettek bemutatásra. Picasso eredetileg *Le désir attrapé dans la queue* című darabjának, amelyet Simone de Beauvoir baráti köréhez tartozó művészek a II. világháború alatt a németektől megszálalt Párizsban mutattak be, idehaza az adott pillanatban a politikai szféra nyomását ellensúlyozó önfeledt vidámság adott aktualitást.³⁶

Ezen a kiállításon szerepelt Csájinak az „Anagramma” című (nyomtatott) konceptuális grafikája, amelyet ebben és a következő egy-két évben még szókimondóbb, politikai élű munkák követtek. 1970-ben készítette az „Egységben az erő”, „A proletáriátus fegyvere az utcakő” és „A forradalom egyik periódusa” című nyomtatott grafikákat. 1971-ben részt vett Beke László Elképzelés című „kísérleti, tanulmányi és dokumentatív jellegű munkájában”, amelynek „egyetlen feltétele” az volt, hogy „a műről olyan leírás készüljön, melynek alapján elképzelést nyerhetünk róla”. Beke Lászlónak ebbe a széles körű akciójába kapcsolódott be Csáji a korábban Stuttgartban fogant „Pneumatikus objekt” című elképzelésével. (Beke második felhívására 1970-ben készült konceptuális grafikáit küldte el, ennek a nagyszámú, „utcakő” témájú anyagnak a bemutatására politikai okokból nem kerülhetett sor.) Pauer Gyula 1971. okt. 20-i keltezésű „Kartoték” felhívására („A kartoték az egyetlen olyan okmány, amely a műtárgy létezését, azonosságát hitelt érdemlően igazolja!”) Csáji – korabeli képreliefjei értelmezéséhez is támpontot nyújtva – „a kartoték ámyképét, potenciális hulladékát: a Pauer Gyulának címzett borítékot” küldte el.³⁷

Csáji Attila és néhány szürenonos társa kezdeményezéseként alakult meg 1970 első felében a „balatonboglári Kápolna-tárlat alkotó csoportja” (tagjai: Balogh Ferenc, Csáji Attila, Galántai György, Haris László, Magyar József, Molnár V. József, Tóth József³⁸). A tárlatok koncepcióját Csáji Attila a következőképpen fogalmazta meg: „1. Gyorsan pergő kiállításokon bemutatni azt, hogy Magyarországon a különböző avantgarde törekvések nem 10–15 képzőművész elszigetelt küzdelmét jelentik. 2. A tárlatok ne csupán egy meghatározott tendenciájú avantgarde csoport bemutatói legyenek.”³⁹ Galántai György pedig (műtermi) kiállítások rendezésére bérbe vette a boglári Körmeny kápolnát, amelyet galéria minőségében Rónay György avatott fel 1970. júl. 26-án.⁴⁰ Az 1970-es évad (aug. 10 – szept. 13.) kiállítói legnagyobbbrészt szürenonosok voltak. Szerencsésebb művészeti politikai helyzetben, a társadalomkritikával szemben sem ellenséges és az új szellemű művészet természetes jogait tudomásul vevő légkörben a Kápolna-tárlat – legalábbis egy időre – modell-

értékűvé válhatott volna. Ehelyett azonban nem a lassú kimúlás jutott osztályrészéül, hanem a Pártközpont közreműködésével hatósági beavatkozás vetett véget tevékenységének 1973-ban.

Ugyancsak 1970 nyarán történt, hogy Csáji Attila a Lengyelországban élő Brendel János művészettörténész közreműködésével hazai – jobbára – fiatalok munkáiból nagyszabású vándorkiállítást szervezett, amelynek állomásai Poznań, Łódź (Biuro Wystaw Artystycznych) és Szczecin (Muzeum Pomorza Zachodniego) voltak. A katalógust Brendel János tanulmánya vezeti be, a kiállító művészek szüzenonosok és ipartervesek, kiegészítve néhány rokon törekvésű művésszel (Fajó János, Fóth Ernő, Paizs László, Tilles Béla), az idősebb progresszív nemzedéket Bálint Endre, Gyarmathy Tihamér és Vajda Júlia képviselte.⁴¹ Ez a kiállítássorozat a műegyetemi R-kiállítás közvetlen előzményének, a hazai progresszív fiatalok újabb, erőpróbaszerű összefogásának tekinthető.

Az R-kiállításra – a lengyelországiakhoz hasonlóan – ugyancsak 26 festőt, szobrászt, grafikust sikerült megnyernie Csájinak. A kiállítást a hivatalos szervek nem engedélyezték, megnyitását végül is Solymár István, a Nemzeti Galéria igazgató-helyettese vállalta el. Jóindulatú beavatkozása s ezzel a kiállítás legalább illetékes szakmai oldalról való legitimizálása, ha nem is a szabad szellemű progresszív művészeté *en bloc*, a merev művészeti politikai irányelvek további reményekre jogosító – bár mint a későbbiekben kiderült, csupán átmeneti – oldódásának jele volt. A „szüzenaturalizmuson”, majd a pop arton nevelődött s most éppen a fotórealizmust követő fiatalok (Lakner, Méhes, távolabbról Jovánovics), a Zuglói Körből indulók s néhány éve a minimal arthoz felzárkózók (Bak, Nádler), s mások, akik részben még frissebb irányzatok melletti elkötelezettségükkel, az alkotás és az alkotást „szóra bíró” szemlélő kapcsolatának aktivizálásával (Szentjóbó Tamás) a képzőművészet hagyományosnak vélt műfaji, technikai, technológiai, értelmezési kereteit szétrombolták, sőt magának a művészetnek a fogalmát is tagadták (Erdély Miklós) – ezen a monstre bemutatón együttesen vonultak fel az úgyszintén különböző törekvéseket képviselő – most már nyilván idézőjeles – „szüzenonosokkal”.⁴² A kiállítás egyedülálló volta ma már nem annyira az egymástól olyannyira különböző (hazai) törekvések, tendenciák demonstratív bemutatásában keresendő (abban is persze), hanem sokkal inkább abban a korábban elképzelhetetlen tényben, hogy egy ilyen nagyszabású bemutatót a hivatalos pszeudoművészet teljes kizárásával, magán kezdeményezéssel sikerült létrehozni. Elgondolkodtató az is, hogy a lengyelországi vándorkiállításon, illetve az R-kiállításon szereplők közül a következő évi, 1971-es Új művek című (hivatalos) szövetségi kiállításon 13-an, illetve 9-en vettek részt, előírászerűen egy-két munkájukkal.

A Szüzenon manifesztum lényeges pontja – hadd legyünk következetesek a szóban forgó szemponthoz –, „az itt és most (kritikai élű) elfogadása” felől tekintve a kiállítás összképét, a bemutatót akár a manifesztum (önkényes?) kiterjesztheségeként is értelmezhetjük. A Kritikában (1971. 6.) megjelent Az utak összeérnek? című recenzió szerzője, Rózsa T. Endre ugyanezt a kérdést veti fel. A hazai etnikumhoz és társadalomhoz kapcsolódó jellegzetességeket ugyanis a volt ipartervesek közül Bak és Nádler munkáiban („megpróbálnak gyökeret keresni a magyar népművészeti motívumokban”) éppúgy jelenlévőnek ismeri fel, mint Laknemek a „K. u. K. csatahajók a Boszporuszon” feliratú képeslap nyomán felnagyított festményén vagy Méhes „Langyos víz” című úgyszintén fotórealista képén. De ide sorolnám – a szerző szkeptikus véleménye ellenére – akár Szentjóbó „Festmény vakok számára” (főcíme: „Szép sötétség” – M. O.) című magnóval kombinált tárgyat vagy Erdély Miklós „Szelidség medencéje” című, a kiállítás megnyitásakor funkcionáló environmentjét (vagy az ilyen című eredeti változatát) is.⁴³

„Ha a magyar képzőművészet valamikor is fel akar zárkózni a világ élvonalába – olvasható a cikkben –, *csak önmaga vállálásán juthat el ide* (M. O. kiemelése)... Nekünk a mával kell szinkronba jutnunk. De mindent csak organikusán, saját, belső, logikus alapról lehet megcsinálni.” A bemutató java részvevőinek ezt a szándékos vagy spontán törekvését, amely a nemzeti és az egyetemes összefüggésének mélyen emberi problémakörét érinti, Juhász Ferenc ismerte fel a kiállításról írt költői soraiban. A nemzeti és egyetemes fogalma azonban nem klasszikus, Fülep Lajos-i értelemben veendő, hanem azt – a 20. századi magyar történelem szomorú tanulságai nyomán – kiszélesítve, a művészeti tártásból eredő *s a szabad értelmiségi gondolkodástól elválaszthatatlan őszinteség* kifejezésé-ként: „a tárgyi valóság, ipari valóság, környezeti valóság, történeti valóság nyers, kemény, agresszív, dühödő, kínos, kényelmetlen, ostoba és durva kérdéseire és kihívásaira” adott válaszként.⁴⁴ Csáji a „Feketék” sorozat néhány darabját mutatta be, többek közt a „Város, fém, csend”-et, Pauer pseudokockáit és -félgömbjeit, Haraszty a kiállítás fő látványosságát, egész akkori társadalmi rendszerünk abszurd mechanizmusának ironikus kritikájaként értelmezhető elektromos mobilját, a „Fügemagó”-t. A sor folytatható, nemcsak a fentebb említettek munkáival, hanem volt szüzenonosokéval és másokéval is, akik valamennyien a Juhász Ferenc-i „kérdésekre és kihívásokra” későbbi munkásságukkal is – az ilyesfajta értelmezést akár vállalva, akár elutasítva – sajátosan egyéni választ tudtak adni. Magyarországon az elmúlt évtizedekben, sőt már korábban – a művészet értelmezése körüli fogalomzavarból adódóan – elfelejtődött, hogy a modern művészet maradandó, akár torzóban maradt életművei legtöbb esetben emberi tartással, pszichével, szellemi alapállással, belső hittel, meggyőződéssel egybeszőződött teljesítményként születtek meg.

Jelen sorok szerzője egy évvel később, 1971. decemberben, ugyancsak nagyszámú (27) művész részvételével, kísérleti kiállítást szervezett és rendezett Anyag és forma a képzőművészetben címmel a TIT Bocskai úti Természettudományi Stúdiójában. Szerepeltek ezen (volt) szüzenonosok, Szüzenonon kívüli fiatalok és akkor még kevésbé méltatott idősebbek munkái, festmények, szobrok (tárgyak) és grafikák.⁴⁵ A nagyarányú kiállítás alapjául egy idea szolgált, annak a tudományos elméletnek kortárs képzőművészeti alkotásokkal történő dokumentálása, amelyet nagyszámú művészeti, művészetelméleti és természettudományos anyag bevonásával René Huyghe, neves francia művészettörténész Formák és erők – Az atomtól Rembrandtig című, frissen megjelent kötetében fogalmazott meg. „A kiállítás – olvasható az írásos tervezetben – nem tudományos illusztratív anyagot óhajt nyújtani, hanem azt szemléltetni, hogy különböző művészek koncepciózusan összeválogatott alkotásai formatípus-sort adnak ki, az egyes szerveződési formák invenciózus felhasználásával, egyszerűbb vagy összetettebb variálásával. A sor – az anyagi megjelenés vetületét tekintve – az ún. 'szilárd' formákkal kezdődik, az időfaktor bekapcsolásával a 'dinamikus' és a 'növekvő' formákkal folytatódik (beleértve az 'ágas rendszert' is), majd az 'energia' formákkal zárul.”⁴⁶

Az Huyghe által erőelmélete végső igazolásaként idézett svájci Hans Jennynek a hanghullámoknak kitett anyagrészecskékkal folytatott kísérleteit, illetve az ezek nyomán készített (fekete-fehér) fotókat a formai metamorfózis lépcsőzetes változatossága, hihetetlenül gazdag sokfélesége szempontjából érdemes összevetni Csáji „fényművészetének” néhány évvel későbbi lézer fotóival, ún. szuperpozíciós felvételeivel. (Hans Jenny kísérleteiről fényképfelvételekkel gazdagon dokumentált kötetben számolt be.) De nemcsak Csáji színpompás preholografikus képei vethetők egybe Hans Jenny eredetileg Rudolf Steiner-i indítatású kísérletei nyomán készült felvételekkel, hanem – korábban név említése nélkül utaltunk az összefüggésre – Papp Oszkár általa „természetelvűnek” nevezett festészete is.

A TIT Természettudományi Stúdiójában rendezett kiállítás – két évtizednyi távlatból visszatekintve – végül is így kapcsolódott be egy olyan nagyjából másfél évtizednyi kifutású művészeti folyamatba, amely nemcsak a művészet általánosan elfogadott stílári és műfaji kereteit feszítette szét, hanem magát a szokványos értelemben vett művészetét is, miközben néhány művész, anyagait, eszközeit megválogató alkotó – ideológiai, politikai kötöttségekkel, hatósági tilalmakkal dacolva s azokon felülemelkedve – egzisztenciális élet- és léthelyzetek vizuális, plasztikai, sőt a teret szó szoros értelemben átható közvetítésére is vállalkozott.

Ilyen volt – a tárgyalt időszaknál előrébb tekintve – Csáji Attila fénykinetikus művészete, „a természet rejtett arcának” művészi elgondolású kibontása koherens fény segítségével. S ilyen volt – Rózsa T. Endre elvi alapállású írásához és Juhász Ferenc lírai reflexiójához kapcsolódóan – annak a háromtagú kollektívának néhány vállalkozása, amelynek tagjai ezekben az években Csáji szüzenonos köréhez tartoztak. Csutoros Sándor és Haris László már korábban, Molnár V. József, aki Harissal együtt tagja volt a balatonboglári Kápolna-tárlat alkotó csoportjának, valamivel később csatlakozott az együtteshez.⁴⁷ A három közös akcióra 1973-ban, a boglári Kápolna-tárlat hatósági felszámolásának évében került sor, de közösen kialakított elképzelésük egyfelől aktuális művészeti, művészetpolitikai, sőt kifejezetten politikai jelenségekkel állt összefüggésben, másfelől a boglári alkotó csoport eredeti programjából nőtt ki, a most egymással társulók vizuális és plasztikai problémaköréhez igazodóan.⁴⁸

Az első Fluxus-szerű közös vállalkozás „Lépcsőház akció” néven ismert, s „tiltakozás (volt) – miként Szemadám György írta 1980-ban – a dekadenssé és prostituálttá váló művész–kiállítás–kiállítóterem–vásárló rendszere ellen”. A következő akcióra, amely a belső tér eredeti szakrális rendeltetésére utaló, environmentszerű kialakításával kapcsolódott össze, a boglári kápolnában került sor „Szembesítés (Rekviem egy kápolnáért)” címmel. Személyes indítéka az évekig elhúzódo koncepció gyöngyösi orvosper volt, amelyben Csutoros orvos felesége is vádlottként szerepelt. A harmadik – a három közül eszmileg legjelentősebb – vállalkozás színteréül a kollektíva az üvegfalas műgyetemi E-klubot választotta, amely a bemutató időtartama alatt is – természetes kontrasztként – megszőkott, nyüzsgő és zajos életét élte. Az erre az alkalomra készített fényképes ismertető (készült ilyen az előző két akcióhoz is) pontos képet ad az eredeti, ugyancsak Fluxus-szerű elképzelésről, a belső átélés igényével megtervezett „út” értelméről. Az „út” stációi: egy fekete vászon, közepén egy színházi reflektor (fényágyú) által ráirányított fénykörrel (a vászon elnyeli), egy üveggömb sor (egyenként különböző magasságban vízzel töltve: a világ jelenségei látszólag megbízhatóan mérhető), egy emberi alak, arc különböző távolságból fényképezve, az utolsón, a negyediken a szem, pontok halmazaként megjelenítve (a valóság megismerésére hivatott eszköz ennél többre nem képes), végül egy újabb fényágyúból az üvegfalra irányított fény, amely azon áthaladva a külső térbe, az éjszaka sötétjébe vetül.⁴⁹

Haris és Molnár, korábbi törekvéseik folytatásaként, egy újabb akcióval tettek pontot együttműködésük végére, az óbudaí Mátyás-hegy felhagyott kőfejtőjében 1975 tavaszán. Haris a Molnár V. által készített és a hatalmas sziklafal elé erősített fekete vászonlobogóról s a nap járása szerint vándorló ámyékáról fotósorozatot készített. A lobogót is meg az ámyékét is természetsszerűen a nap fénye tette láthatóvá, leképezhetővé. Csakhogy az előbbi mozdulatlanásával és állandóságával szemben az utóbbi – a nap járásához igazodóan – alakját folytonosan változtatta, szabálytalan alakzatok egész sorát vette fel. A tiszta szemléletté, meditációs helyzetté átlényegült akció, amelynek időbeli behatárolását a nap útja szolgáltatta, végtelen egyszerűsége ellenére (vagy talán éppen amiatt) többretegű

jelentés kibontására válhatott alkalmassá. Ezek a rétegek – egymáshoz szervesen kapcsolódva – a tevékeny emberi élet, a művészet (általában s „itt és most”), a tudomány (néprajz, szemiotika) és a filozófia (emberlétünk értelme, kozmikus törvényszerűségek felismerése) szféráit egyaránt érintik. Haris egy rövid filozofikus szövegben foglalta össze ez irányú gondolatait: „Fölötted lebeg a Jel, mely mozdulatlan. Árnyéka a Földön helyről helyre, időről időre folyton változik. Ha az árnyékot figyeled, megtudsz valamit a Jelről, de ezt a tudásodat mindig módosítani kell. Ha a Jelet figyeled, megtudsz mindent.”

A négy Fluxus-szerű akció végső soron a Szürenon köré csoportosuló szellemi egyetértésből eredt. A meghatározó már nem ilyen vagy olyan „tendencia” követése, átírása volt, hanem egyfelől a művészet, a művészeti eszközök megismerő funkcióinak kétségbe vonása, az akkori évek világszerte felvetett művészeti problémáira adott válaszsorozat, másfelől az adott korszak (művészet)politikai visszasságainak leleplezése, s ezzel párhuzamosan egyfajta eszmei, eszményi szintű megközelítése emberlétünk eredendő, az egymást túllícitáló művészi gesztusok kavargásában számon kívül maradt kérdéseinek. S megszólalt mindez a valóban aktuális vizualitás nyelvén, olyan eszközökkel, amelyek a sürgető gondolati mondanivaló tömör kifejezésére leginkább alkalmasnak bizonyultak. A költő Balázsovics Mihály írta akkor – 17 éve – a „Lépcsőház akció” sugalmazására az alábbi sorokat: „Beérett akasztás öntörvények szerint. / Ezekután halottakká, cinkosokká váltunk. Újra kell / fogalmazni jelenünk. Tisztán. Keményen. / Minden további magyarázat felesleges, ön maga ellen / fordul. / A Dolog az, Ami.”

Mindez – ismétlem – nem azt jelenti, hogy a szürenonosok és a többé-kevésbé hozzájuk kötődők voltak az egyedüliek, akik a korabeli művészeti, művészetpolitikai állapotok egészségesebbé tételében fermentumként működtek közre. Mindenképpen meggyorsították a művészi-művészeti élet öntisztulási folyamatát, miközben – ezt éppen napjainkban szükséges hangsúlyozni – kellő figyelemre máig sem méltatott szellemi, művészeti értékeket hoztak létre. Ma már az sem kétséges, hogy e folyamat háttérében az a később ismételten leblokkolt politikai és gazdasági reformtörekvés húzódott meg, amely a szellemi élet egészére kiterjedt.⁵⁰ Neves írók, költők, előadóművészek és képzőművészek egymás közti kapcsolatára korábban is számos példa volt, de az a mód, ahogyan e bontakozó, részben már beérett nem-hivatalos művészet mellett ezekben az években ismételten kiálltak, mutatja, hogy térfoglalását, jelenlétét a nemzeti szellem őszinte, kendőzetlen megnyilatkozásaként tartották számon. Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy ebben a hatvanas évek végére felerősödő művészi mozgalomban – akár spontán módon – része volt az Európán végigsöprő forradalmi hullámnak, amely elült ugyan, de tisztító ereje nem maradt hatástalan. *Ezért is* lépi túl számos művészfiatal ekkori és későbbi alkotása a „múzeumi művészet” szokványos kereteit, *ezért is* van szó Európának ebben a szögletében többről avagy *éppencsak másról*, mint az éppen „soron következő” vagy „divatjuk múlt” törekvések, formai megoldások pusztá átvételéről.

Amikor pedig nem az Európához való sürgős, azonnali „felzárkózás” a tét, hanem a 20. századi (modern) művészethez való értelmes kapcsolódás általában, a hatvanas években jó néhány olyan hazai kezdeményezéssel is érdemes számot vetnünk, amely úgyszintén az évtizedfordulón érett be, részben azok kezén, akikről korábban szó esett. Németh László megjegyzése a megszületésekor politikai vagy más okokból nem publikálható írásműről, melyet előbb vagy utóbb csak „kivet a föld”, műalkotásra vagy annak szükségszerű új értelmezésére is érvényes lehet. S nem hat – gondolom – sem patetikusnak, sem ide nem illőnek az élete nagyobbik felét emigrációban leélt Márai Sándor mementóként hangzó mondása, amely nemcsak őrá, az íróra áll, hanem a nemzet ügyét képviselő, sorsát vállaló

művészre is kiterjeszthető: „Magyar író vagyok. A nemzet dolgát képviselem a világban akkor is, ha a nemzet nem akar tudni erről.”

(1990. szeptember)

JEGYZETEK

1. „Az avantgardizmusnak még mindig komoly visszhangja van a fiatalok között — állapítja meg Végvári Lajos főiskolai tanár 1967-ben —, sokan most élik ki azokat a lehetőségeket, amelyekről az 'idős tekintélyek' a fiatalabb generációk egész sorát eltiltották. A ma 30–35 évesek vállalták a honi kárhozottak szerepét, vállalták a hálátlan tanítványság ódiúját... Lehet, hogy ezzel behozták azt a késést, amelyet Fülep Lajos és tanítványai a magyar művészet legfőbb hibájának tartottak.” (Gyémánt László kiállítása, Művészet, 1967. 7.) — Jelen tanulmány fő problémakörét, amely a 20. századi magyar művészet folyamatos alakulása, a nemzeti és az egyetemes viszonyának az elmúlt évtizedekben annyiszor taglalt értelmezése szempontjából jellegzetesnek, sorsszerűnek tekinthető, érdemes összevetni a nagybányai szabadiskolában hatvan évvel korábban lezajlott eseményekkel és az azokat kísérő sajtópolémiaiával, elsősorban Boromisza Tibor szabad szellemű, őszinte hangú írásaival. (Mezei Ottó: Nagybánya. A hazai szabadiskolák múltjából. Bp. 1983.)

1970-ben Sinkovits Péter, az 1968-as Iparterv-kiállítás szervezője így vélekedett: „Művészeink jogosan érzik szükségesnek, hogy eredményeiket (nyugati) kortársaikkal összehasonlítsák, és helyüket egy olyan nemzetközi mezőnyben keressék, amely a hasonló tendenciákhoz tartozó mestereket csoportosít.” (Kortársaink a Fészek Klubban, Művészet, 1970. 3.)

Mindkét véleményt idéztem az Új művészet 1960–1975 című kiállítás (Szeged, 1983. febr.–márc.) katalógusa elé írt bevezetőben, ahol a monstre kiállítás szervezőjeként és rendezőjeként kétségbe vontam a „felzárkózás” egyedül üdvöztető voltát.

2. A résztvevő művészek: Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keszérű Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Tót Endre, Sinkovits László. 1969-ben a csoport további, az együtteshez inkább csak laza szálakkal kapcsolódó művészekkel (Baranyay András, Erdély Miklós, Major János, Méhes László, Pálfalusi Attila, Szentjóby Tamás) egészült ki. „Iparterv 68–80” című kiállítás katalógusa. (A kiállítást szervezte, a katalógust összeállította: Beke László, Hegyi Lóránd, Sinkovits Péter.)

3. A későbbi ipartervek közül rendszeresen részt vettek a kör munkájában: Bak Imre, Nádler István, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Molnár, Bak és Nádler a kör magjához tartoztak. Eljárt a Zuglói Körbe — többek között — Csutoros Sándor, Halmy Miklós, Pap Gábor és Pernecky Géza is. Sinkovits Péter: Az impressziótól a metamorfózisig. Beszélgetés Molnár Sándorral. Művészet, 1986. 3. (Halmy Miklós nevét Csáji Attila említette a szerzőnek.)

4. András Gábor: A Zuglói Kör 1958–1968. Egy művészcsoport a 60-as években. Kézirat.

5. Kassák Lajos — Pán Imre: A modern művészeti irányok története. (Megjelent a Nagyvilág

1956/1. számában, amely a forradalmat követő években nem volt hozzáférhető.)

Malevics: Tárgy nélküli világ;

Mondrian: Visszaemlékezések és gondolatok a neoplaszticizmusról;

Mondrian: Az új plasztika (sic) a festészetben;

G. Hugnet: A szürrealizmus fényében;

Pierre Guéguen: Soulages-ről;

Pierre Guéguen: Tasizmus és szétbontás;

Pierre Guéguen: Arisztotelészről a lírai absztrakcióig (megjelent a L'Oeil 1959. ápr.-i számában).

Csáji Attila baráti köre — „kézirat gyanánt” — kiadott egy összefűzött kötetet, amelyben fotók, rajzok, versek kíséretében tanulmány olvasható Nagy Istvánról, Ámos Imréről, utóbbi Naplójából részletek, egy tanulmány az Avignoni kisasszonyok születése címmel (szerzője: dr. Drávay György), továbbá A tiszta művészet a múltban és a jövőben című írás (szerzője: T. Elder Dickson, megjelent a Studio 1961. aug.-i számában).

Közreadta Csáji a magyarországi konstruktív törekvésekről és Gadányi Jenő festészetéről szóló dolgozatait is (1964).

A fordítási stb. munkában részt vettek: Csáji Attila, dr. Drávay György, Halmy Miklós, Hencze Tamás, Dávid Lehel.

(Az idézett anyag Csáji Attila tulajdonában.)

6. Beke László: Erdély Miklós munkássága. In: Erdély Miklós kiállítása, Óbuda Galéria, 1986. ápr.–máj. Katalógus.

7. A rákosligeti kör vezetője azokban az években Tóth Tibor volt, aki a hatvanas évek közepéig több progresszív szellemiségű kiállítást rendezett.

8. Lukácsy Sándor: Papp Oszkár Veronika-kendői. Új Írás, 1983. 8.

9. Papp Oszkár: A valóságábrázolás korszerűsége a képzőművészetben. Új Írás 1962. 1. Ugyanabban a hónapban került megrendezésre az Építők (Műszaki) Klubjában a Modern építészeti — modern képzőművészet című kiállítás a Mérnöki Továbbképző Intézet, a Művészettörténeti Dokumentációs Központ és az Építők Klubja közreműködésével. (A katalógust összeállította és írta: Körner Éva és Mándy Stefánia.) A kiállításon az alábbi művészek munkái szerepeltek: Antalffy Mária, Barcsay Jenő, Gadányi Jenő, Gyarmathy Tihamér, Jakovits József, Kassák Lajos, Marosán László, Martyn Ferenc, Moholy Nagy László, Ország Lili, Sikuta Gusztáv, Szántó Piroksa, Vajda Lajos, Várhelyi Viktor, Veszelszky Béla. A kiállítás a sajtó részéről merev elutasításban, ironikus hangú fogadtatásban részesült (pl. Magyar Nemzet: 1962. jan. 11. és 12., jan. 19.).

10. Lóska Lajos: A jelárcsoktól a lézerig. Beszélgetés Csáji Attilával. Művészet, 1986. 3.

11. A műtárgylistá (Papp Oszkár tulajdonában) a művek méretét is közli.

12. Gyémánt László 1967-es festményét (o., applikáció) „fontossága miatt” közli a művész 1985-ös műcsarnoki gyűjteményes kiállításának katalógusa. — A Poznanban tanult Rá-

dóczy Gyarmathy Gábor korabeli festményeinek víziószerű, tragikusan komor összbenyomásáról megemlékezett jelen sorok szerzője (Művészet. 1970. 2.). Röviddel ezután kiállított a Madách Színház foyer-jában is.

13. Csutoros Sándor kiállítása az Orvosegységügyi Székházban, 1968. szept. Katalógus.

14. A Szürenon magjával foglalkozó, részben a tárgyalat szempontot érintő néhány fontosabb írás:

Csáji Attila korabeli munkáival több ízben foglalkozott jelen sorok szerzője: Csáji Attila Üzenetei. Híd (Újvidék), 1971. 6.; Antony Zidron és Csáji Attila kiállítása a Lengyel Kultúrában. Magyar Építőművészet, 1973. 2.; A fénykinetizmuson innen és túl. Csáji Attila kiállítása a Műcsarnokban. Művészet. 1989. 4. (A recenzió elején a két évszám – 1968, 1969 – elírás.) – Sík Csaba: Rend és kaland. Bp. 1972. 252–255. Sík Csaba: A történelem vonzásában. Horváth Endre Galéria, Balassagyarmat, 1979. Katalógus.

Haraszty Istvánról számos elismerő írás jelent meg: Solymár István: Haraszty István kinetikus szobrai. Művészet, 1971. 2. (Közli a Szürenonon kiállított két mobilját is, „A gömb dinamizmusa”-t és „Mobil” aláírással az „Egyenlet”-et.) Sík Csaba: i. m. 250–252. Szabó Júlia: Haraszty István játék művészete. Műgyűjtő, 1973. 2. (Az „Energiátalakító egység”-et elemzi.) Frank János: Szóra bírt műtermek. Bp. 1975. 348–351.

Pauer Gyulának az 1970 októberi keltezésű Pseudo manifestuma félreérthetetlenül a korabeli társadalmi problémákörben gyökerezik. (Sokszorosított szórólap.)

Csutoros Sándorról: Perneczky Géza: Két klubkiállítás. Magyar Nemzet, 1967. márc. 25. Frank János: Csutorosnál. Élet és Irodalom, 1970. aug. 15. Frank János: Csutoros filmjei. Élet és Irodalom. 1988. máj. 13.

Ilyés Istvánról: Mezei Ottó: Ilyés István tizenegy szobra. Vigilia, 1986. 9.

Prutkay Péterről: Mezei Ottó: Művészek – fészekmű. Prutkay Péter kiállítása az Óbudai Pinceszélgalériában. Művészet, 1987. 6.

15. A levél további részében Prutkay az objekt lebontásának hivatali processzusát ismerteti, amely egy hónap után a művelődési ház vezetőjének, a kiállítás befogadjának, Don Péternek azonnali elbocsátásával végződött. (A levél a szerző tulajdonában.)

16. A cím szerint egyértelműen nem azonosítható objekt („Képzem, mert képtelen”? „Életkép”? Mezei Árpád tulajdonába került, a „Szókratész védőbeszéde” és a „Perpetuum mobile I–II.” („Gépember fogaskerekekkel”) című grafikák Vörösváry Ákos gyűjteményében.

17. „A gömb dinamizmusa” Sík Csaba, az „Egyenlet” a pécsi JPM, a „Vulkanovibrátor” a Gulyás testvérek gyűjteményében. Az utóbbi mobil elnevezése Csáji Attilától származik, eredeti címe „Apollo 8”, de szerepelt „Csühögő”, illetve egy vendégkönyvi beírás nyomán „Vasciscergő” néven is. Szerepelt a kiállításon a „Körök” is, amely úgyszintén a pécsi JPM tulajdonába került. (A művész közlése nyomán.)

18. Pauer. Fotó- és szövegdokumentáció. Összeállította: Szőke Annamária. Bp. 1985. (Soksz. kiadvány)

19. Ezen az úpesteri kiállításon szerepelt többekkel együtt Donáth Péter („F mint figyelmeztetés”) és Szeift Béla („Organoritmus”) is.

Itt jegyezhető meg, hogy a Szürenonhoz stilárisan közelebről-távolabbról kapcsolódó hazai művészek közül – akárcsak előzményként – nem hagyható figyelmen kívül olyan művészek hatvanas évekbeli munkássága, mint Gyarmathy Tihamér, vagy a szobrász Szandai Sándor és Szlávics László. (Szandai Kassák Lajos baráti köréhez tartozott.) Gyarmathy 1966-ban kiállított Rákospalotán és az Építők Műszaki Klubjában, 1968-ban a KFKI-klubban. A környezeteként (is) dolgozó Szandainak 1967-ben a ceglédi Kossuth Múzeumban, 1968-ban a szolnoki Damjanich Múzeumban, Szlávics Lászlónak 1965-ben a KKI kiállítótermében volt a központi művészetiirányítási szervek részéről nagy visszhangot kiváltó kiállítása.

20. Csáji Attila közlése nyomán.

21. Ez a bemutatkozó szellemében ugyancsak szürenonos volt. Szerepeltek ezen Csutoros, Haraszty, Haris, Papp Oszkár és mások munkái is. (B. B. M.: Színek, képek, hangok, fények. Élet és Irodalom, 1971. máj. 8.) – Ilyés István „Fló-tázók” című műve a művész tulajdonában, az „Éjszakai zene” és a „Meditáció a kenyérről” Szilvássy Géza (Szekszárd), az „Ünnep” Kerényi Imre (Budapest) tulajdonában.

22. Bocz Gyula gyűjteményes kiállítása 1987–1988. Pécs, Szekszárd, Paks. (Katalógus, szerk. Romváry Ferenc) – A művész a Szürenonon bemutatott munkáiról, hollétükről a vele folytatott beszélgetéskor (1990 nyarán) nem tudott közelebbi felvilágosítást adni.

23. Beke László: Van-e mai magyar szobrászat? (III.) Kritika, 1971. 3. 11–12. 46.

24. 1968 nyarán a Zománcipari Művek bonyhádi telepén együtt dolgoztak helyi művészekkel karöltve: Lantos Ferenc, Papp Oszkár, Pauer Gyula és Gyarmathy Tihamér. A Zománc-szimpozium munkáit helybeli kiállításon be is mutatták. (A kiállításához katalógus is készült.) Az itt készült munkák színek, motívumok, szórópisztoly alkalmazása szempontjából nem eredménytelen összehasonlításra kínálnak lehetőséget. A szórópisztolyt Papp Oszkár és Pauer később is alkalmazták.

A Szürenon kiállítás résztvevői közül Bocz, Haraszty, Lantos, Pauer együttesen szerepeltek a Mozgás '70 című (1970. ápr.-i) pécsi kiállításon, amely a Pécsi Balett ünnepi hetének egyik rendezvénye volt. (Katalógus)

25. Az eredetileg öt munkából három (Forgács Péterné) dr. Török Eszter gyűjteményében.

26. Tüskés Tibor: Veress Pál. Bp. 1988. 29. és 40–41. Az „Öreg bálvány kicsinyével” reprodukciója a katalógusban, a „Honvagy”-é a monográfia címlapján. (A művész közlése nyomán.)

27. A „Növény torony” a Gulácsy Galéria, a többi a művész tulajdonában. – Az irodalmat I. Mezei Ottó: Papp Oszkár. Bp. 1980.

28. Papp Oszkár kiállítása MNG Műhely sorozat, 1978. márc. Ismertető. A sorozat keretében Csáji Attila és Veress Pál munkáiból is rendezett kiállítást jelen sorok szerzője.

29. A telefonba mondott Weöres-vers – tudomásunk szerint – nem jelent meg kötetben. Közölte a Papp Oszkár és Veress Pál kiállításának (Pécs, Színház tér 1, 1977. febr.) megnyitójára invitáló meghívó.

30. Mindkét festmény a művész tulajdonában. „A 12 éves Jézus a templomban a doktorok között” című festményről érdemes megjegyezni,

hogy ezt az európai festészetben népszerű témát dolgozta fel – jelen sorok szerzője szerint – Csontváry a „Panaszfal Jeruzsálemben” című festményén. (Ars Hungarica, 1986/2)

Karátson Gábor korabeli értékeléséhez: Pernecky Géza: A líraiság és a konstruktívizmus új útjai a magyar festészetben. In: Képzőművészeti Almanach 1. (Szerk. Szabadi Judit.) Bp. 1969. 55–56. Beke László: Magyar nem-ábrázoló művészet I. Kritika, 1971. 1.

Karátsonnak 1968 márciusában a Fényes Adolf Teremben egyéni kiállítása volt, amelynek katalógusában a művész önvallomása olvasható. Karátson ekkori munkái színhasználat és alakértelmezés szempontjából még leginkább a goethei indíttatású Rudolf Steiner-i ember- és világgéppel vehető egybe. Antropozófiai ihletésű volt pl. az osztrák Georg Jung (1899–1957) festésze, aki Karátsonéval rokon színválasztása mellett „egyre inkább modelljeinek asztráltetését adta vissza”. (Nikolaus Schaffer: Aufbruch ohne Sprengsatz. In: Jenseits des Realismus. Figuration Abstraktion Informel 1945–60. 110. Katalógus.) Az Alpen Adria által rendezett vándorkiállítás anyagát a Szombathelyi Képtár is bemutatta 1989/90-ben. (Megnyitotta jelen sorok szerzője.)

31. Csáji „Az élő torpedó emlékezte” című festményének címadásával a második világháború japán „élő torpedóinak” analógiájaként az ön-feláldozó elszántságra kívánt utalni. A „Pajzs” szerepelt az 1988/89-es múcsarnoki kiállításon (katalóguson kívül), a három „Üzenet” lengyelországi múzeumokhoz került, „Az élő torpedó emlékezte” ismeretlen helyen, az „Ikon transzparens” olaszországi gyűjteményben.

32. Ez és a következő idézet a szerzőnek A fénykinetizmuson innen és túl című i. írásából.

33. Az összehasonlítás kedvéért érdemes megemlíteni, hogy gyűrt felemezekkel, azoknak tisztára plasztikai és vizuális hatását kiaknázandó, a hatvanas években Szandai Sándor dolgozott, a neodadaisták, illetve a francia „újrealisták” módszerére emlékeztető mini-tárgygyűtteseket pedig Szlávics László készített nagy számban. Dolgozott roncsolt, tépett felületekkel a hatvanas évek második felében Fóth Ernő is. Csáji, Fóth, Szandai és Szlávics korabeli munkái szerepeltek az 1. sz. jegyzetben említett Új művészetért 1960–1975 című szegedi kiállításon.

34. Bodri Ferenc: Haris László fotókiállítása, Hotel Műszaki, 1970. május. Fotóművészet, 1970. 3. A kiállításkatalógus bevezetőjét Csáji Attila írta. Későbbi méltatás: Szemadám György: Utak és határok. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Tájékoztatója, 1980. 1.

35. Ezeknek a külföldi kiállításoknak a kezdeményezője a művészeti életből még 1969 körül kilépett dr. Piltz Edéné Ádám Judit volt, aki 1961 második felében felvette a kapcsolatot Kassák Lajossal, majd 1962 elejétől nyugati és szomszédos államokbeli múzeumokkal levelezésbe kezdett. Idehaza körülbelül másfél tucat művész-szel és kritikussal állt kapcsolatban, 1962 és 1969 között pedig nagyjából 300 (!) múzeummal és galériával levelezett, s ennek eredményeként egy kb. 3500 (!) darabból álló katalógusgyűjteményre, valamint jelentős számú plakátanyagra tett szert. A hatvanas években idehaza és külföldön több kiállítást szervezett, ismert hazai művészeket kapcsolt be a nyugati és a kelet-európai művészet vérkeringésébe. Utolsó jelentős vállal-

kozása 1969 nyarán a bielefeldi Kunsthallében rendezett magyar kiállítás megszervezése volt 23 művész munkáinak szerepeltetésével. Részt vettek ezen többek közt az alábbiak: Ágh Ajkelin Lajos, Almár György, Csohány Kálmán, Czumpf Imre, Fekete (Nagy) Béla, Frey Krisztián, Illés Árpád, Keserü Ilona, Kürthy Sándor, Magyarász Imre, Máriási (Masznyik) Iván, Molnár Sándor, Papp Oszkár, Pásztor Gábor, Szandai Sándor, Tót Endre, Vajda Júlia, Várady Sándor. Ádám Judit korabeli tevékenységét kéziratos beszámolóban foglalta össze. (A szerző tulajdonában.) A hatvanas évek szabad szellemű művészeti életének feltárása szempontjából alapvető fontosságú tevékenysége természetesen a hivatalos állami szervek folytonos ellenállása ütközött.

36. A darab eredetileg Tamkó Sírátó Károly fordításában jelent meg, később az Egyetemi Színpad műsorára is tűzte. (Rózsa T. Endre szíves közlése.) – A kiállítás meghívója Csáji Attila tulajdonában.

37. 1976-ban Csáji Attila konceptuális munkái nyomtatásban is megjelentek. Néhányat közül belőlük az i. múcsarnoki kiállítás katalógusa.

38. Balogh Ferenc költő az 56-os forradalomban való részvétele miatt börtönbüntetésre ítélt rokkantnyugdíjas volt, Tóth József kórusvezető katolikus pap, aki megtagadta a „békepapi” feladatok ellátását.

Ismeretes Balogh Ferentől egy 1970-es keltezésű gépirásos szöveg, amely a boglári Kápolnátartat kezdeti szakaszának, az alkotó csoport tervezett működésének jellegzetes dokumentuma. Az elgondolás nemessége miatt egy részét érdemes idézni:

„A szellemi képesség, miként a primitív társadalmakban (ítélje bár a társadalom széklábfaragásra) egy személyben kell legyen orvos, pap, tudós, művész, egy közösség lelkiismerete, a kötelességét mindenképpen teljesítenie kell, mert az elmulasztott kötelességek láncreakciói vezettek a népek mindenkorai katasztrófáihoz.

A XX. század művésze semmiképpen sem elégedhet meg a valóság ábrázolásával. Aki így tesz, azt a látszatot kelti, hogy a világban minden ismétlődik. Tévednek azok is, akik a tudományos kutatás melléktermékeként próbálnak művészetet csinálni egy szüntelenül változó fizikai világkép szolgálatában. Mind gyakrabban találkozunk az esztétikai technicizmus ügyeskedéseivel, melyek az élet tartalmát kitöltő szépség helyett figyelmünket az érdekes irányába akarják terelni...

A műalkotás folyamatában, a bennünket körülvevő valóság kényszerén túl, az alkotó tudattartalmainál sokkal fontosabb az alkotó vonatkozásban nem függetlenek. A tudattartalmak határozzák meg az ember figyelmének irányát, a tudatállapot pedig a látását. A jó kép mágikus eszköz a megnyomorított emberi látás megjavítására, mely egyet jelent a tudatállapot megváltoztatásával. Olyan műalkotásokra van tehát szükség, melyek a közönséget felemelik a géniusz, a logikai-etikai-esztétikai alkotóképeség látásának teljességére. A festészetnek nem ismereteket kell terjesztenie, nem oktatnia kell, hanem láttatnia, láttatva gyógyítani. A művészet tehát vallás, egyelőre sokféle eszme sokhitű vallása (óriási fejlődési lehetőséggel), mert a jó műalkotás az élet mélységes hitében, a kontempláció eredményeképp jön létre, amikor is a határtalan ember megvalósulásáért a

szellem, alkotva, önmagát nyilvánítja ki, és a korácsain keresztül mosolyogva sugárzik át lényegét." (A gépelt kézirat Balogh Ferenc tulajdonában.)

Balogh Ferenc írt katalógusszöveget a Kápolna-tárlat alkotó csoportjához tartozó Magyar József kiállításához (József Attila Művelődési Központ, 1970. ápr., a kiállítást megnyitotta Kürthy Sándor, aki 1965 és 1978 között a VI. ker. Hazafias Népfrent helyiségeiben számos kiállítást rendezett). Balogh Ferenc ezekben az években közelebbi kapcsolatban állt az alkotó csoport tagjai közül Molnár V. Józseffel, aki – a szerző emlékezete szerint – az övével rokon szemléletet vallott.

39. Csáji Attila festőművész kiállítása, Miskolc, Városi Művelődési Központ, Ifjúsági Ház Galéria, 1981. márc. Szöveges meghívó.

40. A megnyitó szövegét közli az Élet és Irodalom 1970. aug. 15-i száma (kihagyással!).

Még ez év nyarán kiállították: Demeter István sajozsentpéteri plébános, akitől többezerszámra menő (nonfiguratív) tasisztikus munka ismeretes (egy kisebb gyűjtemény Haris László tulajdonában), Haris László, Ilyés István, Magyar József, Papp Oszkár, Péterfy László, Csáji Attila, Csutoros Sándor, Molnár V. József, Pauer Gyula, (Csáji Attiláné) Temesi Nóra, Csiky Tibor, Galántai György, Harasztly István, Lantos Ferenc, Türk Péter.

41. A kiállítás katalógusa Csáji Attila tulajdonában.

42. Kiállítottak az alábbiak: Csáji Attila, Bak Imre, Baranyay András, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Donáth Péter, Erdély Miklós, Galántai György, Harasztly István, Haris László, Hencze Tamás, Ilyés István, Jovánovics György, Korniss Dezső, Lakner László, Lantos Ferenc, Major János, Méhes László, Molnár Sándor, Molnár V. József, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Szentjóby Tamás, Temesi Nóra, Tót Endre, Türk Péter. (A meghívottak közül Attalai Gábor lemondta a részvételt. – Csáji A. közlése.)

A kiállításra megjelentetett ismertető műtárgyjegyzéket nem közül, a bevezető szöveget Beke László írta. (Jelen sorok szerzőjétől fennmaradt egy, a kiállítást ismertető kézirat szöveg.)

43. Erdély Miklósnak az R-kiállításon szerepelt tárgyait felsorolja Beke László az i. Erdély-katalógusban. (Az itt említett „environment” fotója nem a kiállításon készült. – A szerző megjegyzése.)

44. (Cím nélkül) Új Írás, 1971. 5. 95.

45. A kiállításon az alábbiak munkái szerepeltek: Attalai Gábor, Bak Imre, Baranyay András, Csáji Attila, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Fajó János, Fekete (Nagy) Béla, Galántai György, Gulyás Gyula, Gyarmathy Tihamér, Haris László, Hencze Tamás, Ilyés István, Keszérü Ilona, Kigyós Sándor, Korniss Dezső, Lossonczy Tamás, Molnár V. József, Nádler István, Papp Oszkár, Parrag Emil, Pauer Gyula, Orvos András, Szemadám György, Tót Endre, Veszelszky Béla.

A kiállításához katalógus nem készült, csupán meghívó a kiállítók felsorolásával. A kiállítás megnyitását Major Máté vállalta el. A sajtó – nyilván felsőbb utasításra – nem reflektált a kiállításra. A TIT Stúdió által 1972. jan. 4-én rendezett baráti beszélgetésen a kiállítás szervezője ismertette a kiállítás koncepcióját. A hozzászólók között volt Fekete (Nagy) Béla is.

46. René Huyghe magyar nyelvű kiadásra tervezett munkájáról a szerző (M. O.) részletes beszámolója megjelent a Művészet 1979/3. számában. (A kiállítás kézirat programja a szerző tulajdonában.)

47. Az eredetileg újságíróknak készülő Molnár (V.) Józsefet az 56-os forradalomban való részvétele miatt háromévi börtönbüntetésre ítélték. A büntetés letöltése után nyomdászként, majd műszaki szerkesztőként dolgozott. 1969 novemberében a Főv. Nyomdaipari Vállalat 1. sz. üzeme egységében (Vadász u.) a Grafika, tipográfia 69 című szakmai (csoport)kiállításon szerepelt munkáival, 1970 márciusában a József Attila Művelődési Központban, majd a Hotel Müszakiban egyéni kiállítása volt. (Az első Papp Oszkár, a második a szerző nyitotta meg.)

Jelen sorok szerzője a hetvenes évek közepén bekapcsolódott Molnár V. József számítógépes „formaszervezési és formaszerveződési” kutatásaiba, amelyek eredményei a néprajzra, az öskultúrára, a modern képzőművészetre kiterjedő, sőt nem egy esetben a mikro- és a makrovilág struktúráiban is fellelhető jelszerű formációkat egyaránt érintették. E kutatások figyelemmel követője, támogatója volt Pap Gábor és Haris László is. (Mezei Ottó – Molnár V. József: Logikai formaszervezés és formaszerveződés I. és II., Művészet, 1977. 3. és 1978. 6.)

Ezekhez a kutatásokhoz kapcsolódóan rendezte ugyancsak jelen sorok szerzője a Tér – jel – forma című kiállítást 1976 októberében a veszprémi Vegyipari Egyetem aulájában, az alábbi művészek munkáinak szerepeltetésével: Csáji Attila, Csutoros Sándor, Fajó János, Farkas Tamás, Fekete (Nagy) Béla, f. Tóth Árpád, Galántai György, Gulyás Gyula, Gyarmathy Tihamér, Haász István, Halmy Miklós, Harasztly István, Haris László, Hencze Tamás, Illés Árpád, Ilyés István, Joláthy Attila, Koncz Béla, Kovács Albert, Körösi Papp Kálmán, Molnár Sándor, Molnár V. József, Nádler István, Nemes Attila, Oláh Mátyás, Papp Oszkár, Prutkay Péter, Szemadám György. (Összehajtható plakát-meghívó a résztvevők felsorolásával.)

Csáji Attilát a jelképződés dinamikus folyamata mindvégig foglalkoztatta. A jelszerűsége való törekvés nemcsak festészetében, „plasztikus kalligráfiáiban”, képreliéfjeiben hagyott mély nyomot, hanem újabb lézer-munkáiban is. Így „Fénykút (Erdélyi motívumok)” című fényenvironment-jének „égen tündöklő csillagból támadt s a tulipán motívum köré szövőődő vonalas metamorfózis volt egyik látványossága”. (Mezei Ottó: A fénykínétizmuson innen és túl, Művészet, 1989. 3.)

48. Korabeli beszámoló: Mezei Ottó: Három demonstratív térszervezésről. Magyar Építőművészet, 1974. 5.

49. Haris László szíves közlése nyomán.

50. A hatvanas években nemcsak a korábban említett helyeken voltak több-kevesebb rendszerességgel progresszív szellemű művészeti kiállítások, hanem olyan helyen is, mint a Valóság szerkesztősége, amely a reformista értelmiség egyik központjának számított. Itt mutatta be munkáit a későbbi szüzenonosok közül 1964-ben, a jelen tanulmányban vizsgált folyamatot tekintve időben korán, Papp Oszkár, aki a következő évben a Bercsényi Klubban, majd az Építők Műszaki Klubjában szerepelt munkáival (1969), ahol Veress Pál is kiállított. Papp Oszkár lakása az 1964-es és

1965-ös kiállítást követően, a hatvanas évek második felében, a hivatalos művészeti élet szorításán is lazítani igyekvő reformista értelmiség egyik találkozóhelye volt, ahol gyakran megfordult jelen sorok szerzője is.

Hogy a progresszív művészeti törekvések mennyire összefüggtek a politikai reformtörekvésekkel, mutatja az, hogy 1968 nyarán a jugoszláviai (délvidéki) Szombathy Bálint négy magyar művészt: Csáji Attilát, Ócsai Károlyt, Ország Lilit és Papp Oszkárt újdéki közös kiállításon való részvételre kért fel, amelyre a csehszlovákiai be-

vonulás miatt nem kerülhetett sor. (Papp Oszkár szíves közlése.) Ugyanott négy évvel később, 1972 novemberében néhány szüzenonos (szellemiségű) művész részvételével sikerült mégis egy csoportkiállításra sort keríteni. A kiállításon – többek közt – az alábbiak munkái szerepeltek: Csáji Attila, Csutoros Sándor, Galántai György, Haraszty István, Haris László, Molnár V. József, Papp Oszkár, Prutkay Péter, Paizs László, Szemadám György. (Katalógus, jelen sorok szerzőjének bevezető soraival.)

Ottó Mezei: Das Surrenon (ung. Szürenon) und seine Ausstrahlung

Das höchste Bestreben der progressiven jungen Künstler, die in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts vor die Öffentlichkeit traten, war, eine kompromißlose, zu den zeitgenössischen europäischen (amerikanischen) Bestrebungen synchrone Kunst zu schaffen. Dieses Bedürfnis stand nach dem Versagen des „sozialistischen Realismus“, in den Jahren des mit marxistischer Ideologie durchsetzten Pseudomodernismus, in vollem Einklang mit den ebenfalls progressiven fachlichen Standpunkt, wonach die vom Wege der internationalen Strömungen abgeführte ungarische Kunst des 20. Jahrhunderts zu der universellen Entwicklung nicht oder kaum aufzuholen vermochte.

Diese Emanzipationsbestrebungen sind vom Beginn des Jahrzehntes zu verfolgen, an der Jahrzehntwende traten sie dann mit durchschlagender Kraft auf. Im Dezember 1968 wurde die Iparterv-Ausstellung, im Frühling 1969 wurden die Ausstellung mit dem Titel „(Junge) Maler und Bildhauer mit progressivem Bestreben“ sowie – als deren Fortsetzung – die Ausstellung mit dem Titel Surrenon organisiert. Organisator der beiden letzteren Ausstellungen war Attila Csáji, der an diesen auch selbst teilnahm. Auch die Betitelung Surrenon stammt von Attila Csáji, so hieß eine frühere Gemäldereihe von ihm. Mit diesem Namen wollte er auf den Surrealismus sowie auf dessen Überwindung, auf die verschiedenen Äußerungen der Nonfiguration hindeuten, die sich sowohl an die Bestrebungen zu Beginn des Jahrhunderts als auch an die zeitgenössischen westlichen Bestrebungen knüpften. In der Geistigkeit des Surrenon kam jedoch auch eine kritische Reaktion auf die zeitgenössische ungarische Gesellschaft zum Ausdruck, wozu sich auch das „intensive Erleben des osteuropäischen Daseins“ (Csáji) gesellte.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient die gesellschaftskritische Stellungnahme gewisser Künstler und Werke, die Quelle der Geistigkeit und der Ausstrahlungskraft des Surrenon. Später kam es – unter anderem – zu einer weiteren Surrenon-Ausstellung in Rákosliget und dann (im Januar 1970) zu einer kleineren Ausstellung von (meist konzeptuellen) Graphiken und Kleinplastiken, bei deren Eröffnung Picassos Stück unter dem Titel „Le désir attrapé dans la queue“ vom Übersetzer selbst vorgelesen werden sollte, was aber nicht genehmigt wurde. Attila Csáji veranstaltete (im Sommer 1970) eine großangelegte Wanderausstellung in Polen und (im Dezember 1970) die R-Ausstellung an der Technischen Universität, Budapest, die das Zusammenhalten der Künstler von Surrenon und von Iparterv demonstrierte. Er war einer der Hauptinitiatoren der in rascher Aufeinanderfolge stattfindenden Ausstellungen in der Kapelle von Balatonboglár, die sommers zwischen 1970 und 1973 die ungarischen „avantgardistischen“ Bestrebungen zeigten. Diesen Ausstellungen wurde dann durch behördlichen Eingriff ein Ende gesetzt, doch konnten im Jahre 1973 noch drei Künstler des Surrenon (Sándor Csutoros, László Haris und József Molnár V.) – teilweise in Balatonboglár – drei „Raumorganisierungsaktionen“ in der Art von Fluxus veranstalten, die den ursprünglichen künstlerischen und gesellschaftskritischen Standpunkt des Surrenon vertraten. An diese Reihe schloß sich eine neue gemeinsame „land-art“-Aktion von Haris und Molnár V. (1975) an, die eine philosophische Lösung des Zeichenproblems bot, das in diesen Jahren die zeitgenössische ungarische Kunst, Ethnographie und Semiotik beschäftigte.

Das Surrenon stellte letztendlich keinen künstlerischen Zusammenschluß dar, wenngleich es ein Gremium hatte, und es verpflichtete sich keiner bestimmten Tendenz. Es spielte aber eine unbestrittene Rolle dabei, daß das ungarische künstlerische Leben offener und freier wurde. Von der Geistigkeit des Surrenon geprägt entstanden sich an die neuesten internationalen Strömungen knüpfende Werke, die – unseres Erachtens – besondere künstlerische Werte von gesellschaftskritischer und kunstpolitischer Motivation darstellen. An die neuesten europäischen Bestrebungen knüpfte sich vor allem Attila Csáji, der diese auf originelle Weise, kontinuierlich und organisch in seine Arbeit einbaute, und der mit seinen

Laser-Werken, die in der Lichtkinetik unterzuordnen sind, am Anfang und in der Mitte der 80er Jahre internationale Anerkennung fand.

Die Studie wird durch ein ausgewähltes Dokumentenmaterial über die Tätigkeit des Surrenon ergänzt. Das Material spiegelt auch die im Laufe der Jahre bald bewußt erarbeitete, bald unbeabsichtigt entstandene organische Zusammengehörigkeit der Mitglieder und Sympathisanten des Surrenon sowie ihre Wechselwirkungen wider.

A-szöveg ennek a nagy munkának csak egy részét tartalmazza, 1962-ben írtam le, amikor a Zuglói Kör létszáma hirtelen megnövekedett s bizonyos módszerbeli változtatásra volt szükség. Nem a nyilvánosság számára készült, jegyzetszerű és igen szerény és igénytelen munka. Mindenesetre betekintést enged akkori tevékenységünkbe.

1000-141-7

Az ember természetértelmezése három jelentős korszakra oszlik, amely egyúttal három logikát is jelent:

1. Analógiás logika
2. Dialektika
3. Egységlogika (mely most van kialakulóban.)

1. Ősművészet (ősembertől a görögökig.)
2. Klasszikus művészet (a görögöktől a XX. századig)
3. Modern művészet.

Most áttérek a szubjektumra, aki tudatával a teljes elkülönülést vagy a teljes egységet megteremti.

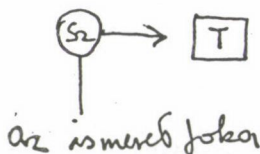
Az ismeret meghatározza a szubjektum viszonyát a tárgvhöz. (1. ábra)

122 1010207 108.147=52.27=250.57=11.02=11.73=1=108.7102 (21.03.12)



A legkisebb személyiség is ellentétet ébreszt a tárgyi világban. Ez az ellentét feszültség. A feszültség feloldásának kísérletei:

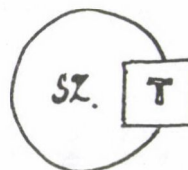
1. *A vágyak kielégítése.* Bekebelezés. (3. ábra)
2. *Megsemmisülés.* Kikadás. Minden erő ugyanolyan nagyságú ellenerővel találkozik.



1. ábra



2. ábra



3. ábra

A *vágyak kielégítése* örökké növekvő éhséget eredményez, az „En” és a Tárty növekvő feszültségét. Növekvő tragédiát. A tárgyi világ végtelen változatosságú, az „En” vágy- és idegenkedés-világa ennek megfelelő. A kettő kapcsolata határtalan éhség. Kielégítés által tehát megoldás nem lehetséges. Rossz végtelenség.

Bekebelezés: a vágyak kielégítése, a szubjektum megeszi a tárgyat. Száj, nemi szervek, bél, felhalmozás, mohóság, undorító bogarak, férgek. Rágás, szuszogás, csámcsogás, nyelés, emésztés, ürítés, hányás, szellentés, bomlás, bomlasztó vegyi folyamatok. Ragadozó, tépés, szadizmus. A nemiségnél egyszerre vágyok bekebelező és bekebelezett. Tárty és személyiség. Vágy és idegenkedés.

Idegenkedés a tárgytól: undor, megemészthetlenség, megsemmisítési kísérlet, szadizmus, tépés, kínzás, vér, szenvedés, tragédia.

Idegenkedés lép fel mindennel szemben, mely a vágy, a bekebelezés, a mohóság kielégítését akadályozza. Az „En” és a tárgy feszültségének feloldatlansága = szenvedés. Egyetlen megoldási lehetőség az „En” megszüntetése. A szenvedés tehát az „En” kapcsolata a tárggyal.

A *személyiség oldaláról* a tárgy tudat nélküli. (Harmonikus)

A *tárty oldaláról* a személyiség sebezhető, részleges.

A *tárty:* vágytalan, kettősség nélküli, személytelen, teljes harmóniában van a teljességgel.

Pszichológiai tárgy: amikor a személyiséggel rendelkező lényeket is *tárgyként kezeljük*. Pl. egy másik embert. Önmagunkat személyiségnek érezzük, de mindenki mást tárgyként fogunk fel.

A *személyiség:* vágyakkal telített, kettősségben vergődő, a teljességet elveszítette, tragikus.

Ha tudatunkat külső hatások, tárgyak, vágy- és idegenkedés, személyes érzelmek uralkodnak, szétépett, részleges.

Ha mindkettőtől független, akkor teljes.

Élet keletkezik bennünk, ha a végtelen ürességből, a teljességből vágy indul a tárgy felé; személyiség keletkezik, eltárgyasulás. A személyiség tehát eltárgyasulást jelent.

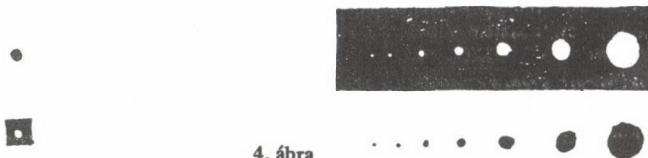
Halál keletkezik, ha vágyunk tárgyát nincs módunkban bekebelezni. Ha elszakad tőlünk. Tragédia. Rossz halál, megoldatlanság. Mindkét esetben létrejön az „En” és a tárgy dualizmusa, feszültsége.

Mindezekből megérthető a tárgy nélküli művészet jelentősége.

„Az igazságot mindenki tudni véli, de mindenki csak a magáét; a sok fény vizsálja a sötétség s csak ahol egyetlen nap süt, van világosság.” (Shu-king)

II. A festői elemek analízise

A PONT



4. ábra

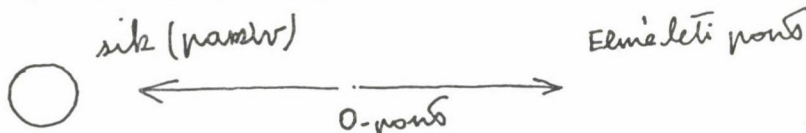
Elméleti pont: teljesség, üresség, abszolútum.

A látható pont az elméleti pont szimbóluma. Mert személyiséggé vált. A pont aktívabb, mint a sík.

Az elméleti pont nem nélküli. (tulajdonságok nélküli)

A látható pont aktív. (nőnem: fekete pont, hímnem: fehér pont)

A pont mennél kisebb, annál aktívabb. A méretcsökkenés folytán áttűnése az elméleti pont tulajdonságaiba nehezen lemérhető. Az aktivitás itt tulajdonság-nélküliségbe megy át. Mennél jobban közeledik a síkhoz a pont, annál inkább veszít aktivitásából. Aktivitásból passzivitásba megy át. A legaktívabb pont a szemmel még érzékelhető, ezt 0-pontnak hívjuk.



5. ábra

A pont önmagában való rezgés. Aktív vagy passzív irányban. A pont mennél inkább közeledik a síkhoz (körhöz), a rezgés önmagában köröző koncentrált mozgássá válik. (6. ábra)



6. ábra

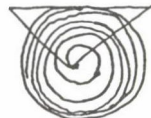
Ha viszont a láthatóság határához közeledik, egyre feszültebben rezeg, míg végül átfordul a tulajdonság-nélkülibe. Minden forma bizonyos méretcsökkenés után ponttá válik. A pont minden formát magába foglal, belőle teremtődik a látható világ, rokon tehát a fehér ill. a fekete színnel, mely + vagy - irányban minden színt magában foglal. A pont méretcsökkenés által keletkezik. A fehér szín az összes színek egyensúlyban tartása által. Másfelől: a fény első formája, a fehér szín és a pont. A pontok 0-pontjainak totális rezgése fényt eredményez. A legaktívabb sík a fény-sík. Fény = hő. Pont = hő. Pont-vonal-sík = passzív sík. Pont - legaktívabb rezgés - fény-sík = aktív sík. A fehér pont meleg, a fekete pont hideg.

A pont, ahogy a síkhoz közeledik, melegebb lesz, ahogy a 0-ponthoz, hidegebb. A 0-pont a végtelen idő-tér szimbóluma, rezgés - fény tér; mennél inkább közeledünk a síkhoz, kialakul a központos, koncentrált tér (háromdimenziós tér). (7. ábra)

fény tér



sík-perspektíva.

passzív tér
Reneszánszaktív tér
Kubizmus-futurizmus

7. ábra

fehér pont - forma - fekete pont

fény

fehér szín - összes szín - fekete szín.

Fehér: aktív szín-egyensúly; fekete: passzív szín-egyensúly.

Mielőtt áttérnék a vonalra, röviden megemlítem, hogy az ember összes érzékelése kapcsolatban áll egymással. A művésznek ezt az adottságot teljesen ki kell fejlesztenie magában.

Tehát:

- látás
- hallás
- szaglás
- ízlelés
- tapintás
- mozgás
- idő-tér
- gondolkodás
- befogadás (önátadás)

Egy *szag*-nak meg kell tudni mondani a színét, hangzását, formáját, tapintási érzetét, mozgását, tér-idő minőségét, helyét a szellemi ill. anyagi térfélen, a külvilághoz és minden érzetnek való viszonyát stb.

Érzékelni kell, hogy pl. egy háromszögnek milyen tapintási érzet, szín, hangzás, szag, íz, mozgás, idő-tér stb. felel meg. Aki erre képtelen, nem értheti meg a modern művészetet. Egy természeti látvány is feldolgozható ilyen módon, pl. egy kutya. Az ember megfigyeli mozgásának ritmusát, a ritmus színét, hangzását, tapintási érzetét, pszichológiai tulajdonságainak formáját, színét, hangzását, tapintásérzetének színét, formáját, ritmusát, ízét, hangzását stb. stb., míg végül a rendelkezésére álló vizuális anyagból képet konstruál, amely a kutya tényleges vizuális képe lesz, a maga kozmikus- és ösztönlétével, holott a vásznon „csak” absztrakt jelek lesznek.

A pont érzete:

hallás: fúvósok alacsony és magas hangjai tömegben, dobpergés

szaglás: friss hegyi levegő beszippantása

ízlelés: sós

tapintás: a 0-ponthoz közeledve szűrősebb, a síkhoz közeledve simább, puhább.

befogadás: a legmagányosabb forma.

tapintás: összetett; fém, fa.

Minél kisebb a pont, annál inkább továbbrezeg energiája a környezetében. A pont önmagában képes tökéletesen egyensúlyban tartani a + -ot és - -ot.

A VONAL

A látható pont mozgása a látható vonal. Egy vagy több erő mozgatja a pontot – egyenes vagy görbe vonal keletkezik. A pont mozgása által passzív vonal keletkezik. (8. ábra)

Egyirányú mozgás (koncentrált); mélységmozgása nincs. Anyagi

< ————— 8. ábra

dinamizmus. A 0-pontok rezgése által, melyet szemünk vonallá egészít ki, aktív vonal keletkezik. (9. ábra) A pontnak saját rezgése megmarad, vonallá csak szemünk egészíti ki. Egyirányú mozgása gyenge, aktivitása szellemi.

..... 9. ábra

(passzív – anyagi – tömpultság)

(aktív – szellemi – éber)

Két alapvető vonal létezik: 1. Horizontális

2. Vertikális

Mindkettő a föld tömegvonzása következtében létező. Kötöttségünk meghatározója. A víz-tér jellemzője a horizontális, melyet bizonytalanul egészít ki a vertikális. A föld-tér jellemzője a totális horizontális-vertikális uralom. Az űr-tér jellemzője a horizontális-vertikális hiánya – lebegés. Horizontális: anyag – nőnemű – meleg. Vertikális: szellem – hímnemű – hideg. A vertikálisnak „főlegyenésedés”, kétlábra-állás jelentősége van.

Horizontális: mozgása bal-jobb irányú. Minél vékonyabb, annál szellemibb. Minél jobban közeledik a síkhoz, annál anyagibb. Energiája nem rezgésben jelentkezik, mint a pontnak, hanem feszültsége mozgássá alakul – belső hosszanti mozgás –; így a vonalnak teherbíró képessége van (bizonyos rugalmasság). Minél vékonyabb, túlterhelés esetén annál rugalmasabb, minél vastagabb, annál merevebb – törésre hajlamos. A látható horizontális minél közelebb van az elméleti horizontálishoz – mely tulajdonság és nem nélküli –, annál kevésbé nőnemű; minél messzebb van az áttűnési ponttól, annál nőneműbb.

Hallás: vonós; a hegedű üveghangjaitól, a nagybőgő legmélyebb hangjáig

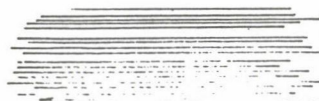
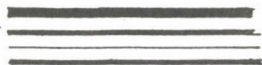
Szaglás: víz-föld

Íz: alma

Tapintás: vékony vonal: éles, fém; vastag vonal: tompa, fa.

A vékonyabb vonal hideg, a vastagabb meleg. A horizontális vonal: meleg – passzív-anyagi, anyagi aktivitás. A vertikális: hideg – anyagi; mozgása passzív – szellemisége éber, aktív.

A horizontális 0-vonala felé egyértelmű gyors mozgás, a síkká válás felé tartva, a vonal közepén egyenes, vékony, sebes mozgás, szélein hullámszerű lassú mozgás; összehatásában lassabb, mint a 0-vonal. Minél jobban közeledik a síkhoz, annál lassabb. (10. ábra)



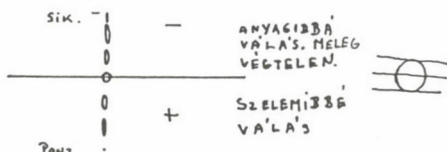
10. ábra

A vonal végtelen idő-tér. De iránya, a ponthoz viszonyítva, az anyagi felé való törekvés. A vonal belső tere: a sötét vonalnál a síktól befelé és vissza a síkig; a világos vonalnál a síktól kifelé és vissza a síkig terjed. (11. ábra)



11. ábra

A vastag vonalnak csekély mélységi mozgása is van. A hullámmozgás térbeli. Téri mélysége a hullám nagyságával egyenlő. (11/A ábra) A 0-vonal áttűnése az elméleti vonalba szellemi esemény. A sík felé hajló vonal szögletesebb belső mozgásterű, a kettő között lévő vonalak hengerszerűek. (12. ábra)



12. ábra

A vastag vonal tér-ideje a 0-vonalhoz képest anyagi, szűk öntudatú. Az egyenes egy végtelen körív része. Körívtörődék tehát minden egyenes, melyet a festő használ. A végtelen vonalmozgás, a vonal vastagodásának következtében, anyagibbá, fékezettebbé válik, térben való konkretizálásánál fogva is szűkebb tér-idő. A horizontális jól társul, kollektív lény. A fehér vonal szellemileg éber – hímnemű; a fekete vonal anyagian aktív – nőnemű. A 0-vonalak sebessége bizonyos fényenergiát ad. Ez annnyival anyagibb a 0-pontok fényénél, amennyiben a vonal anyagibb, mint a pont.

Vertikális

Mozgása lentől felfelé, és fentről lefelé irányul. Felfelé a teljesség felé, lefelé az anyagi felé mozog. „Lefelé”-mozgás jellege van a jobb-bal horizontálisnak. A vertikális szabad, nagy levegőtér veszi körül. A horizontális nyomott közeget teremt, ez a továbbregzés a környezetbe.



13. ábra

A 0-vonalnál a vertikális sebessége felfelé gyorsul, lefelé lassul, a vastagabb vonalnál felfelé gyorsulás, felfelé lassulás tapasztalható. A vékony vonal tapintása fémszerű, éles, a vastag vonal tompa. A vékony vertikális belső tere ékszerű. (14. ábra) A vastag vertikális félkör szerű. A fehér vonal kifelé, a fekete befelé hajló félkör. (15. ábra)



14. ábra



15. ábra

A vastag sötét vertikális puhább, mint a 0-vonal. És tisztultabb tér, mint a vastag horizontális. A 0-vonaltól a síkszerű ékszerű belső tér van, fémes csengéssel, mely a környezetre is kivetül. Végtelenje érzelem

nélküli. Szaglásra igen éles hegyi levegő. A 0-vonal energiái fénykeltők. A vastag vertikális vonal belső mozgása lassúbb, míg külső mozgása gyorsabb. Szellemi-éber tér. Jól társul, de nem ragaszkodik a formákhoz, elengedi őket. A vékony vonal hidegebb, a vastag melegebb – nem nagy különbséggel.

Horizontális: fekete szín – vasízű víz, szódavíz.

Vertikális: fehér szín – bizonyos borok íze.

Diagonális

Jobb-bal irányú. Egyenlő távolságra van a horizontálistól és a vertikálistól. Hidegben és melegben egyenlően részesül. (16. ábra) Labilis. Jobbról-balra és lentől-felfelé való mozgása nagyon dinamikus. Benne a horizontális és a vertikális tulajdonságai erősítik, vagy megsemmisítik egymást. A legsűrűbb anyagiból a legnagyobb szellemibe vezet ez a mozgás. Semleges nemű. A vonal belső mozgása vékonyodva gyorsuló, vastagodva lassuló. A síkhoz egész közel egyenletessé váló belső mozgás. Belső tere sekélyebb, mint a horizontálisnak vagy a vertikálisnak. Nem mélyebb a szélességénél. Középvonala éles valósággal belehasít a síkba. (17. ábra) A vonal mozgása kifejezi az idő múlását. Indulási pontja a múlt, érkezési pontja a jövő. A vonalat időben nézem. Minden szakasza, amit már láttam, múlt, amit épp érzékelek, jelen, amit még nem láttam, jövő. Ez a látás időbelisége. A vonal elvékonyodása irányjelölő. Ha nincs határozottan jelölve az irány, könnyedén felcserélhető a múlt, jelen és jövő. (18. ábra) A sík felé haladva a belső hangzás különbséget jelent a környezet minőségében és saját belső gyorsuló, vagy lassuló mozgásában. A nyíl jelentősége az irány teljes határozottsága a szellemi vagy anyagi értelem felé. Ha vastagodik a vonal, belső mozgása közömbössé válik az irányok iránt. Ahogy vékonyodik, aktív mozgást látunk a szellemi irányba, míg az anyagi irányba vonakodó, visszafelé nem szívesen jön, csak ha erőszakosan akarja a szem. A vastag és a 0-vonal között a középvonal a háromdimenziós létezésre emlékeztet.

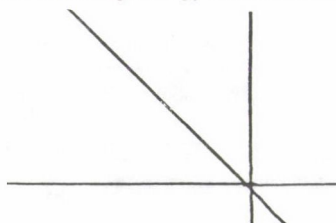
Hangzása a fémfűvósok és a vonósok közötti hangzás.

Szaglás: tavaszi langyos levegő. Íz: savanyú uborka. Tapintás: kő. Jól társul, kollektív jellegű. Színe szürke, piros, zöld.

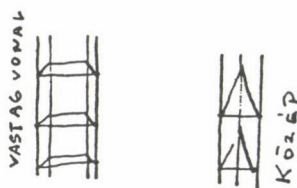
Bal-jobb irányú diagonális

Egyenletesebb belső mozgása van, mint a jobb-bal irányú diagonálisnak. Mozgásiránnyal szemben teljesen közömbös (anyagi vagy szellemi felé). Hangzás: bágyadt fuvola. Íz: fanyar. Szag: állott levegő. Színe zöld, épphogy vegetál. Tapintás: bőr. Szellemsége tompult. Társulásnál nyer aktivitásban. Múlt-jelen-jövő vonalai közötti különbség nem nagy.

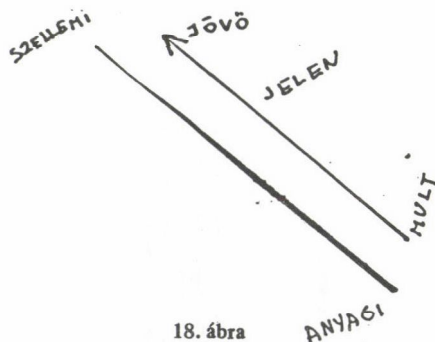
Szögletes vonal: két erő egymásután kifejtett hatásából keletkezik. (19. ábra)



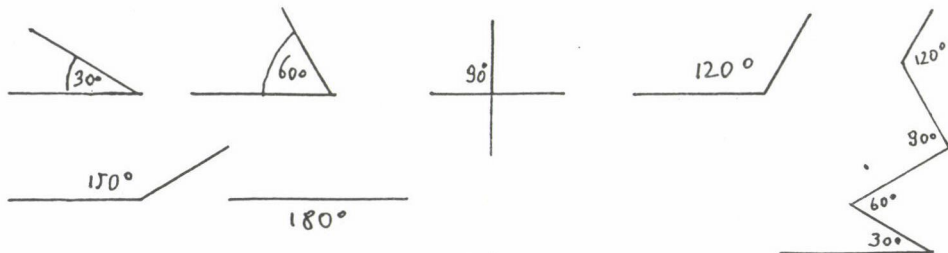
16. ábra



17. ábra

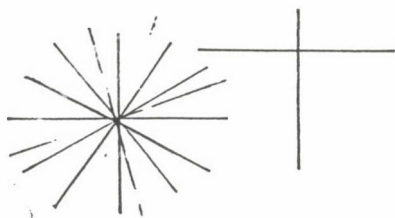


18. ábra



19. ábra

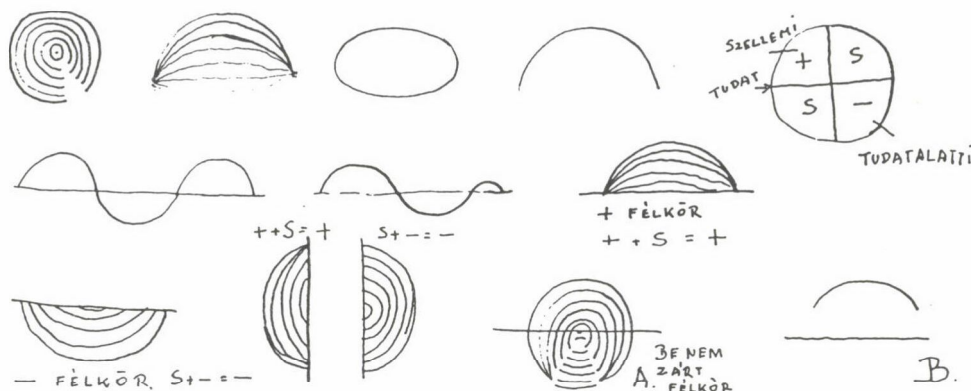
Horizontális-vertikális találkozása esetén mindkettő belső feszültsége nő, de közös hatásuk a tökéletesen kiegyensúlyozott nyugalom. A belső feszültség növekedése szellemileg éber nyugalom-jelleget ad. A horizontális és a vertikális egyaránt megtartja önállóságát, aktív egyensúly. A vertikális (szellemi) átvilágítja a horizontális (anyagi) és viszont. Ez biztosítja a teljességet. Így a szellemi már nem merülhet el a tisztán anyagiba. A pont önmagában teljes; a + és - teljes egyensúlya. A horizontális vagy vertikális vonal önmagában magányos, ez a kettősség. Megoldásuk, a horizontális és vertikális 0-vonalának kozmikus relációban való találkozása. Isten-szimbólum, akárcsak a fény. (20. ábra) Színe fény színű. Tiszta, átvilágított



20. ábra

jellegű, súlyos materiális érzékelést hozzákapszolni nehéz. A kettősség rossz megoldása mindaz, ami vonal-szög viszonylatban a derékszöghöz innen és túl van. A diagonális anyagától szellemi felé való mozgása labilis. Az egyensúly megbomlott az anyagi javára. Itt a horizontális (anyagi) győzelme nyilvánvaló (tömegvonzás). És azon a ponton áll, ahol ezt az ember a legkellemetlenebbül érzi. Még jelentkezik a szellemi, de az anyag uralma nyilvánvaló. A 30 foknál már eldőlt, ezért nem kellemetlen. Csak az anyag területén mozog. Ez a mozgás élessé, és gyorsá válik a 30 foknál (a horizontális tömegvonzása). A hegyesszög felé agresszív, szadisztikus anyagi uralom, a tompaszög felé eltompulás, lezúllás. És minden anyagiságuk, agresszivitásuk ellenére erőtlének a derékszöghöz képest. A brutalitás gyengeség. Az agresszivitás erőtlenség. A hegyesszög vagy a tompaszög irányában egyformán az anyagba való alábukáshoz jutunk. A tér mindig a szellemi öntudat fokát jelenti. Ha az agresszivitás nő a formában, tér-ideje és vele szellemisége csökken. Ugyanez történik az eltompulás esetében is. A hegyes és tompaszögek nagyon jól társulnak. Saját tulajdonságaikkal elszínezik a társ-formát. A 30 fok savas, savanyú. A 150 fok szeszes ital, kávé, nikotin. 30 fok: tapintás: szúrós, hallás: kellemetlen éles, szaglás: szalmiákszesz, színe: vörös, sárga. 150 fok: tapintás: tompa, hallás: mély fa-hang, szaglás: fűlledt, tompa; színei barnák.

Görbe vonalak: két vagy több erő hatásából keletkeznek. A szabályos görbék esetében az egyik erő egyenletesen torzítja a másikat. A körmozgás összefügg a derékszöggel statikusságában, zártságában, nyugalomban. A félkör összefügg a diagonálissal; egyensúlyvesztés, anyagi feszültség. A félkör nagy terhírást, rugalmas. (21. ábra)



21. ábra

A vízszintes pozitív félkör fölfelé dinamikus, és középpontja felé laza mozgást ír le.

A vízszintes negatív félkör majdnem teljesen egyenletes belső mozgású, függeszkedő.

A függőleges pozitív félkör belső mozgása gyors, és egyenletesebb, mint a vízszintes pozitív félköré. Hidegebb, fémesebb mozgás.

A függőleges negatív félkör lassabb belső mozgású, nehezkesebb, puhább, állottabb.

A) Az alsó részén – ahol bezáratlan a kör, ott a démoni uralkodik. A démoni magába szívja a szellemi mozgást, ezért megoldatlan. Bármennyire átéli tehát az ember a tudatfeletti területeket, ha a tudatalatti élet nem megoldott, nem átvilágított, a teljést megvalósítani nem képes. A tudatalatti (ösztön) területeket megkerülni, elnyomni, elfojtani nem lehet, le kell oda menni, meg kell szelídíteni, át kell

világítani. Különben a legmagasabbfokú tér-élmény, űr-élmény sem segít. A tudatalatti elsodorja azt, aki nem veszi figyelembe, még akkor is, ha a tudatfeletti szférákat a legteljesebben éli át. Ez a forma erről beszél.

B) Ahol nem éri el önmaga határát a félkör, ott mintegy felette lebeg. Könnyedség, lebegés, lírai, érzelmi, a szellemi szeretet, a megtisztult asszonyi, hold.

A vízszintes ellipszis összefügg a horizontálissal. Anyagi, meleg, negatív, kevésbé koncentrált, jobb-bal irányú mozgása van, feszültsége gyenge, nem teherbíró. A függőleges ellipszis pozitív, szellemibb mozgása van, hidegebb, feszültsége a csúcs környékén nagy teherbírással, gyorsabb mozgású. Egyenletesebb a belső mozgása, mint a vízszintesnek, egészében véve koncentráltabb.

A kör belső tere meditációs tér, a külső teret kizárja. Önmaga anyagiságától (három dimenziójától) önmaga teljességéig (a belső pontig) folyamatosan mozog. Koncentráció egy pontra, majd meditáció, a létezés teljes feloszlásáig. Koncentráció, tudatunk összpontosítása egy pontra, meditáció, a tudatműködés leállítása, beolvadás a teljes létbe. Vízszintes pozitív félkör: feszült energia indul a szellemi felé, amely visszazuhan eredendő pontjához, jobb-bal eltolódással, az átmérő hosszának különbségével. Közben belső energia elernyedéssel. Idő-tér, a háromdimenzió kiterjesztésének erőfeszítése az álom dimenziói felé, amely azonban sikertelen. A tudatalattit figyelmen kívül hagyja. Hangzás: fém fúvós emelkedő-eső hangzása. Szaglás: virágszag. Íz: csípős, kellemes íz, bor. Tapintás: farostlemez. Befogadás: jól kapcsolódik. A kör színe kék. A vízszintes pozitív félkör: vörös által aktivizált kék. Gyenge fényerővel rendelkezik. A festői elemek tér-idő tulajdonságainak érzékeltetéséhez szükséges a tér-idő probléma közelebbi meghatározása. *Einstein* mondja, hogy a tér és az idő vonatkozásainak tökéletes ismerete elengedő a világ leírásához. Az a távolság, mely egymásutánívá különíti el az eseményeket, az idő. Minden létező formának van tehát időbeli kiterjedése. Az időt események népesítik be. „Nincs különbség idő és tér között, annak beszámításával, hogy öntudatunk az idő hosszában mozog.” (Silberstein) Az örökkévalóság, az állandó egyetemes egyidejűség, az örök jelen, ez teszi a tér és idő negyedik dimenzióját.

„A háromdimenziós tény-világ összeomlott, helyébe a nem-euklideszi négydimenziós tér-idő lép.” (Mae-terlinck)

Számomra a kép tér-idő konstrukció. Tér-idő összhang, mely összességében a negyedik dimenziót kell kifejezze; akkor a mű kvalitások, akkor remekmű. A három dimenzióból való kilépés az ember három pszichológiai síkjának kibontását jelenti (tudatalatti, tudat, tudatfeletti), vagyis a korlátlan kozmikus fény átható erejének alkalmazását. A végtelen nem a véges határtalanul megtoldva véggel. A kozmosz lényege a Semmi. El kell érni a tér-idő és a pszichológiai síkok kibontása során azt a pontot, ahol minden jelenséget fölold és áthat a kozmikus fény, ahol megszűnik a tárgyszerűség és a metafizikai áthatás létrejön. A tér, az idő és a Semmi különböző tulajdonságait hordozzák magukban a festői elemek: a pont, vonal, sík, forma, folt, szín stb. és a kozmikus mozgás minden lehetőségét. A kép tér-idő összhangjának a dimenzió nélkülit kell kifejeznie. Az a tér, melyet egy ember érzékelni és kifejezni képes, egyúttal szellemi öntudatát is jelöli. Végtelen sok tér-idő érzékelhető. Összes érzékelésünk összefügg a tér-idővel. Mi most mindebből kiválasztunk nyolcat.

1. A kő tértudata. Idő-tér nélküli. Lehetőség nélküli. A fekete szín.
2. Vegetatív tértudat. Térről-időről és önmagáról csak tompa tudomása van.
3. Állati tértudat. Dinamikusan mozgó kétdimenziós idő-tér. 3 dim.-idő.
4. Emberi tértudat. Három dimenzió. A síkok lezárják.
5. Álom-tértudat. Föoldja a síkokat.
6. Tudatalatti tértudat. Minden analóg mindennel. Totális egység; kapcsolódások minden vonatkozásban. Analógia.
7. Tudatfeletti tértudat. Sugárzó űr. Az anyag föloldása.
8. Dimenzió nélküli. Időtlen-tértelen. A fehér szín. Lehetőséggel telített.

A vízszintes pozitív félkör tér-ideje a 4-es emberi tértudat felemelkedési kísérlete a 7-es tudat-feletti tégis, de visszaesik a 4-es tértudat háromdimenziós világába.

A vízszintes negatív félkör tér-ideje, a 4-es tértudat három dimenziójától az 5-ös álomtudat és a 6-os tudatalatti feltárásiig, innen pedig vissza a 4-es három dimenzióba terjed. Erősen tudatalatti tér jellegű. Hangzás: oboa mély hangjai, szaglás: bomló növény, íz: állott hús, tapintás: nyers hús. Fényereje gyenge. Színe bomlás felé tartó lila, barnás okker. Pozitív ereje a tudatalatti feltárása.

A függőleges pozitív félkör a félkörök között a legtisztább forma, a tudatalatti világ kevésbé démoni területeitől a tudatfelettiig terjed, tiszta, éles, gyors mozgású, de nem tud önmagába záródni, befejeződni. Bejárja a 4-es tér három dimenzióját, az 5-ös álomot és a 7-es tudatfeletti egy részét. Hangzás: fölfelé ívelő hegedű, majdnem az üveghangig. Szag: intenzív tiszta szag, íz: sósborszesz, tapintás: üveg. Színe: fehérrel tört világoskék. Derengő fénye van.

A függőleges negatív félkör idő-tere a 4-es háromdimenziós tértől a 6-os tudatalattiig terjed. Legmagasabb öntudati foka a háromdimenziós végtelen. Hangzás: fa, szag: kutyaöl, íz: nyers krumpli, tapintás: kemény fa, színe égetett umbra. Anyagba zárt, tragikus, kínlódo. Fénye nincs.

A) Az alulról nyitott kör tér-ideje a 6-os tudatalatti-tértudatot nem járja be, a többi mind kifejezi. Mivel a tudatalatti legdémonibb területeit nem tudja átvilágítani, felkutatni, lezárni, élete megoldatlan, dacára annak, hogy a legszellemibb (tudatfeletti) területeket tisztán érzékeli. A démoni elsodorja, súlyos tragédiákba. Kegyetlenség, szadizmus, megoldatlanság. Íz: keserű mandula, szag: szabad levegőről, fülledt, zárt helyiségbe lépve van ilyen szag, tapintás: drót, színe: felső része kék, mely lefelé egyre melegszik, míg végül meleg barnában végződik. Szellemisége felemás: nagy szellemi feszültségek mellett nagy megoldatlanságok. Felső részén némi fény, alul sötét.

B) Körív, mely nem ér le a félkörig. Tér-ideje a 7-es tudatfeletti tértudat. Űrszerű térben mozog, nem nyilvánul meg a sűrű anyagban, Angyal, érzék fölötti létezés szimbóluma. Szellemisége nagy. Színe fény-szerű szürke. A mozgások a nyíl által ellentétükre fordítva rangeteg újabb variációt adnak.

Ellipszis: az összes problémákat felveti, de nem oldja meg, hanem elkeni, zavaros (a „misztikus”, aki összezavar). A materiálison túl megsejt dolgokat; ez indulás a szellemi felé. Szag: áporodott, hangzás: tompa kongás, íz: rágógumi, tapintás: gumi. Tompult szellemiség. Színe: zöldesbarna, fénye nincs. Abszolút önátadó.

Hullámvonal: Mozgása horizontális, vertikális, diagonális vagy szabad irányban képzelhető el. A szabályos hullámmozgások + és – irányban idő-teret és szellemiséget jelölnek a már megbeszélte alapon. Számításba kell venni az egész vonal mozgásirányát is (lentől-fel, jobbról-balra stb.), valamint a mennyiségi eltéréseket a hullámban.

Vonal típusok a különböző érzékelések szerint:

1. faktúra-vonal
2. súly–könnyűség
3. sebesség–lassúság
4. mélység–magasság
5. vonalnyomatek
6. konstrukció

Faktúra. Fémszerű vonal: hideg, ívelt, nagy feszültségű, nagy teherbírású, lehet éles, hegyes, tompa, vagy határozottan tördelt, ellenálló, nem alkalmazkodik. Férfias. (22. ábra.)



22. ábra

Szövegszerű vonal: teljesen alkalmazkodik a környezethez, melybe kerül. Űrszerű lebegés, vízszintes lebegés és nehézkedési erő határozzák meg. A nehézkedésben levő szövegszerű vonal, felfüggesztett jellegű, egy vagy két (több) ponton. Az űrben és a vízben lévő vonal áramlás-jellegű.

Körszerű vonal: alkalmazkodásra képtelen, rideg, kemény, törik.

Súly: űrben lebegés – szellemi

tömegvonzás, statika – anyagi

vízben lebegés – dinamikus, szellemi.

A vízben lebegésnek tudatalatti mozgás-jellege van; a végső lehetőségükig süllyedő vonalak.

Sebesség: a letéves sebessége, nyomatéka és a vonal belső tere határozzák meg.

Konstrukciók: kristályok, sziklák, mikroszkópikus lények, növények, élőlények, levegő, víz, tűz, gépi mozgások belső vonalkonstrukciói.

A SÍK

A vonal mozgásából keletkezik a sík (23. ábra, négyzetes sík):

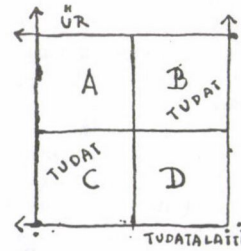
D rész a legsűrűbb, leganyagibb, nagy a teherbírása.

B résznél a függőleges szellemisége átvilágítja a vízszintes anyagiságát.

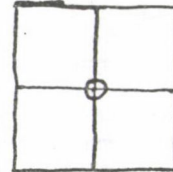
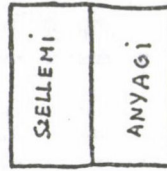
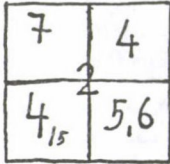
C résznél a vízszintes szellemisége átvilágítja a függőleges anyagiságát. (Ezért a *B* rész valamivel szellemibb, mint a *C* rész.)

A rész a legszellemibb, legritkább, csaknem súlytalan térrész.

A négyzetes sík tér-idő felosztása (24. ábra):



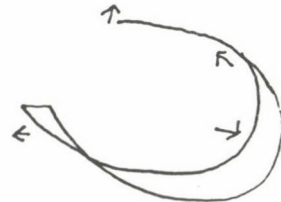
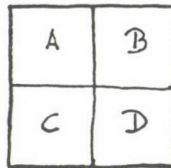
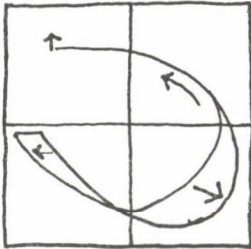
23. ábra



D • PONT TÉR

24. ábra

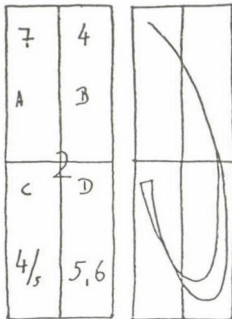
A négyzetes síknál a síkot lezáró vízszintes és függőleges egyensúlyi, nyugalmi állapotban van. Az egyenlő méretű vonalhosszúság és a hideg-meleg egyenlőség biztosítja ezt, valamint a diagonális (45 fok). Ezért ez az alapsík a legegyszerűbb. Fő jellemvonása a nyugodt egyensúly, de belső terében köröző mozgás van, melyet a tér-idő különbségek hoznak létre. Ez alig érzékelhető. Hangzás: összetett, az orgona mély hangjaitól a trombita felső hangjaiig. Íz: paprikás csirke, szag: frissen sült kenyér, tapintás: kemény filc, színe piros. Szellemi öntudata nagy, de nem sugározza ki, szükséztűsége. Jól társul más formákkal. A négyzetes alapsík belső tér-mozgása a már megadott *A*, *B*, *C*, *D*, szerint alakul. A *D* terület a leganyagibb, az *A* terület a legszellemibb, középpontja statikusan áll. (25. ábra)



25. ábra

A függőleges téglalap-alapsík. A függőleges elszínezi a négyzetes alapsík nyugalmát, hideg, szellemi törekvés irányába. A szellemi felé törő erő, mely kibillent a négyzetes egyensúlyból, az anyagi létezéssel minden kapcsolatot megszakítani igyekszik. Itt a *D* rész is sokkal szellemibb, mint a négyzetes alapsík *D* része.

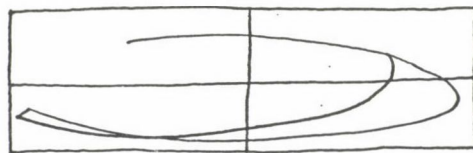
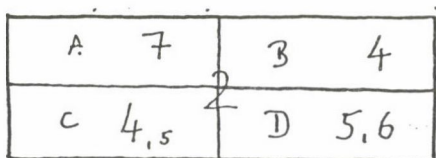
De labilisabb, mert nincs az anyaggal megfelelő kapcsolata. Az összes tér-időt magába foglalja, de a függőleges mindent elszínez, elhomályosít, álomszerűvé tesz. A szellemi felé való mozgás nem teszi élesebbé a tisztánlátást. Sőt. Függőleges irányban teljes szabadságot enged, vízszintes irányban viszont nagyon korlátozott. Vagyis nem szabad. És csakis a minden irányú teljes szabadság (minden iránytól és korlátozástól mentes) teszi lehetővé a szellemi tisztánlátást. Nem elég tehát az emberi lépték (függőleges, mint az embert kifejező irány), hanem a szervetlen és szerves tér és idő teljes belső kibontása szükséges. (26. ábra) Hang-



26. ábra

zás: orgona felső hangjai, szaglás: tiszta hegyi levegő, íz: narancs, tapintás: nikkeles bádög. Szellemi öntudata nem nagy, tekintve vízszintes korlátozottságát. Társulása: kisebb léptékű formák felett ural-
kodni akar, ugyanakkor mély megvetést tanúsít irányukban. Ledobja őket magáról, nem társul,
csak kényszerűen. Egyenlő léptékű formákkal szemben idegenkedik. Színe hideg kék.

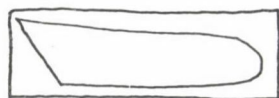
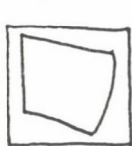
Vízszintes téglalap alapsík. Meleg sík. Itt is jelen van az összes tér-idő, de a vízszintes elszínezi,
meleg anyagi értelemben. A föld vonzóereje intenzív, az anyagi és szellemi területek jóval kontraszt-
tosabban jelentkeznek. (27. ábra)



27. ábra

Anyagi felé szabad, szellemi felé nagyon korlátozott. A függőleges alapsík esetében a vízszintes tendenciájú formák összezavarják a síkot, a vízszintes alapsíknál viszont a függőleges formák veszítik el jellegüket, a sík marad. Erőszakos, mindenre kiterjedő anyagiság. Mélysége, magassága csekély, nyugodt, nem szadisztikus. Hangzás: nagybögő mély skálája, szag: zsíros sült hús, íz: pörkölt, tapintás: bunda, szellemisége tompult, buta. Színe vöröses barna, jól társul.

Az alapsíkok belső tér-mozgása kiegészíthető még síkká, mely az alapsíkkal végtelen sok összefüggésbe hozható. (28. ábra)



28. ábra

- A sík átszellemítése: 1. lebegés
2. térré alakítás
3. fénysíkok mozgása.

A FORMA

- A formáknak három fajtáját különböztetjük meg: 1. űrszerű
2. bekebelező
3. tartó

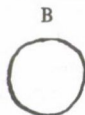
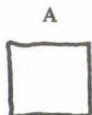
1.	3.	2.
tudatfeletti	tudat	tudatalatti
levegő	föld	víz
megsemmisítő	megtartó	teremtő
szellem	élet	ösztön
fény	szépség	féreg

1. *űrszerű*: tiszta geometrikus formák, tudat feletti térállapotok, űr. Személytelenség. A törvény világa. A formák relációi kozmikus viszonylatokat kell eredményezzenek, csak így válik elevenné az űr. A relációk bármilyen változatosak tehát, törvényszerűnek kell lenniük. Nem törődik a másik két kategóriával.

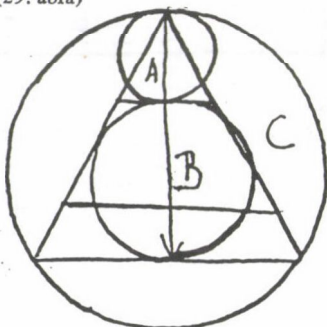
2. *bekebelező*: A tudatalatti világgal, a víz alatti, a kő alatti, föld alatti élettel tart teljes rokonságot. Ez a formarend szeszélyes, ötletszerű, meghatározója a támadás, féltelenség, roncsoltság, tragédia és féltelenség. Nem törődik a másik két kategóriával.

3. *tartó*: Tudat. Megtartó jellegű, kapcsolatot igyekszik teremteni a másik két kategóriával. Konstruktív; alapjellege a vízszintes-függőleges. Törvényszerű, melyet azonban nagyban elszínez a tömegvonzás.

1. Űrszerű formák: Alapformák

*Háromszög*

Két szabad vonal és egy vízszintes mozgása háromszöget ad (vagy két diagonális és egy vízszintes). A két szabad vonal hidegsége és a vízszintes melegsége közül a vízszintes elszínezi a síkot. A háromszög alapja a vízszintes és csúcsa a pont. A legsűrűbb anyagiságtól a legmagasabb szellemiség mozog. Szűkülés a pont felé, vagy pontból való kibomlás. Tisztán mutatja az űrből a ponton keresztül történő kibontakozást egészen a legsűrűbb anyagi létig, majd a visszajutást a ponton keresztül az űrbe; ennek minden nehézségét és lehetőségét. (29. ábra)



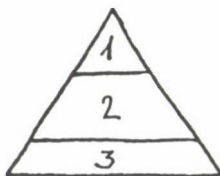
A = ANALÓGIÁS LOGIKA

B = DIALEKTIKA

C = EGYSEGLOGIKA

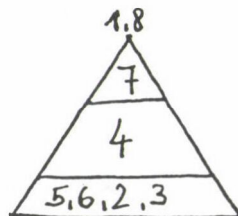
29. ábra

A pont kibontja a létezést a belőle induló függőleges vonal irányában, közben keresztülhalad analógián, dialektikán és eljut a legsűrűbb anyagi létig, a vízszintesig. Majd a vízszintes középpontjából elindulva mindkét irányban terjeszkedni kezd, míg eléri anyagi terjeszkedésének legszélső határát, melyet rendszert tragédiák szabnak meg. Aztán elhagyja a vízszintest (anyag) és elindul belső koncentráción keresztül eredendő alapjához, a meditációs ponthoz. Mindezek egysége világossá válik számára: egységlogika. Majd a pont fényé; az űr teljessé válik. Minderről beszél a háromszög. Minden háromszög külön személyiség. (30. ábra)



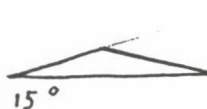
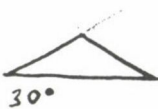
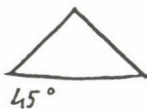
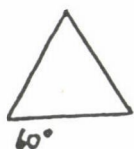
30. ábra

1. Tudat feletti
2. Tudat
3. Tudatalatti



31. ábra

A háromszög tér-idő öntudata (31. ábra) A létező összes tér-időt magába foglalja: 2-es: vegetatív, 3-as: állati, 5-ös: álom, 6-os: tudatalatti, 4-es: emberi, 7-es: tudat-feletti; 1-es és 8-as dimenzió nélküli. Mindebből következik gyors mozgása a csúcs irányába. (33. ábra) A nyíl ezért a mozgás irányának szimbóluma.



33. ábra

A háromszög megingathatatlan a teljesség bizonyossága miatt. Hangzás: rézfúvós, íz: vodka, szaglás: sós-borszesz, tapintás: fém. Színe sárga. Teljes szellemi öntudatú.

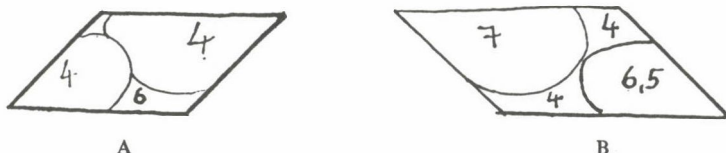
60°-tól a hegyesszög felé: kibillenés az agresszív, önös szellemiség irányába. Önkínzó szerzetes. Önmagát és mindenkit kínzó entellektüel. Az anyagit utálja. A szellemivel szemben is agresszív.

60°-tól a tompaszög felé: anyagság, elbutulás, eltompulás, agresszivitás az anyaggal szemben, a szerzésért, élvezetért. Alkoholmámor, emberölés, tompultság, butaság. Teljes testi és szellemi elzűllés.

Szín: a hegyesszög citromsárga, a tompaszög felé egyre melegebb, míg 15°-nál meleg barna. A hegyesszög nem társul, fölülnyes, a 60°-os mindent egyenlő módon fogad, egyenértékűen. A tompaszög alárendelődik.

Rombusz

Két vízszintesből és két diagonálisból képződik. (34. ábra)



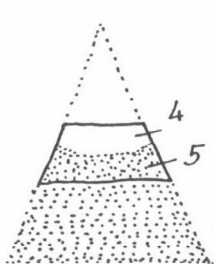
34. ábra

A) Tudat-túltengés, ugyanakkor szellemisége csaknem nulla. A tudatalatti eleven, de a tudat teljesen elnyomja. Vízfejű, degenerált. Mozgása fojtott, súlyos, romboló. A teljes realitás talaján áll. Hangzás: recsegés, szaglás: cserzett bőr, íz: fás karalábé, tapintás: deszka. Színe okker-umbra. Szellemi öntudata nincs. Kapcsolódása: a formák beleragadnak. Tér-ideje 4-es emberi tudat, és valamelyes 6-os tudatalatti tértudat.

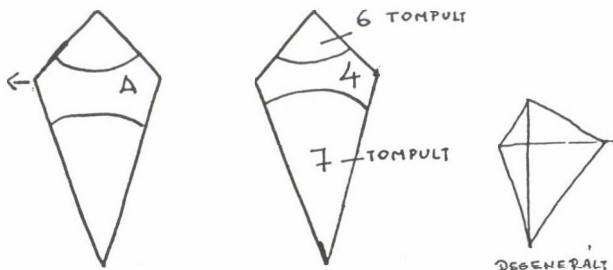
B) Tudat-kontroll gyenge, örültséghez közeli állapot. Degenerált. Lebegő, álomszerű. Hallucinált állapotok. Hallás: elnyújtott hegedűhang, havasi kürt, szaglás: parfüm, íz: édeskés, tapintás: vatta. Színe ernyedt lila.

Trapéz

Olyan háromszög, melynek hiányzik a csúcsa és az alja. (35. ábra)



35. ábra



36. ábra

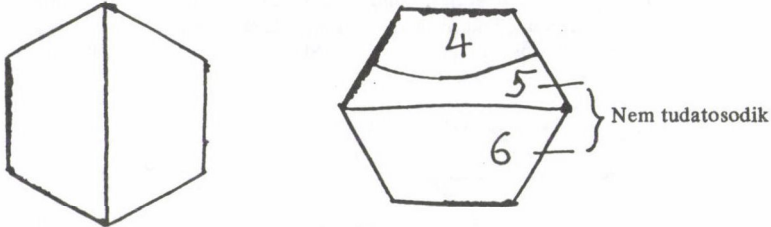
Egyformán hiányzik belőle a tudatfeletti űr, és a tudatalatti mélyréteg, a tudat és némi tudatalatti dominál benne. Ez az úgynevezett egészséges ember, a munkás, aki szeret dolgozni, kicsattan az egészségtől és erőtől. Anyagi erő, biztonság, egészség és semmi szellemi élet, semmi komplikáltság. Semmi szellem, csak anyagi tevékenység. Idő-terében a 4-es háromdimenziós tudat és valamelyes 5-ös tudatalatti, vagyis az egészséges álom szerepel. Hangzás: trombita, szaglás: izzadság, ízlelés: pörkölt galuskával, tapintás: öntöttvas. Színe égetett szíéna. Szellemi öntudata nincs.

Deltoid

Két háromszögből tevődik össze. Egy lefelé irányuló hegyes és egy fölfelé irányuló tompa szögből. (36. ábra) A mozgás irányát a lefelé irányuló szög jelöli. Az alsó háromszög csúcspontja besugározza a szöget. Színe fehér. A felső csúcspont színe fekete. Két oldalsó pontja jelöli a vízszintes mozgást. Az A terület lassú vízszintes mozgású, majdnem áll. Tudatalatti és tudatfeletti területe egyformán korlátolt, nyomott. Éles, bűnözésre hajlamos forma. A tudatalatti parancsát minden további nélkül végrehajtja. Irracionális jelleget ad neki az alsó pont – önsanyargatás. Ha bármely irányban eltorzítjuk a formát, degenerálódik. Hangzás: klarinét, szaglás: rohadó krumpli, íz: állott citrom, tapintás: kőszilánk. Éles elméjű, szellemileg mégis használhatatlan. Színe zöldessárga, felső része meleg színtől elkoszolódik.

Hatszög

Formaalakító készsége van. Ezért anyagibb a többi formánál. Fügőleges hatszög: létbizonytalanság. Vízszintes: démoni, tompult, elzúllásra hajlamos. A 4-es tér uralkodó, a háromdimenziós. Erős az 5-ös álom és a 6-os tudatalatti is, de az utóbbi kettő nem tudatosodik. Ez nagyban elősegíti az elzúllás lehetőségét. A függőleges hatszögnél a józan ész uralma erős. (37. ábra)



37. ábra

2. Bekebelező formák: 1. bekebelező 2. bekebelezett

A bekebelezett formák három fajtája: A) amelyik maga is bekebelező
B) amelyik nem bekebelező, de szerves
C) szervetlen

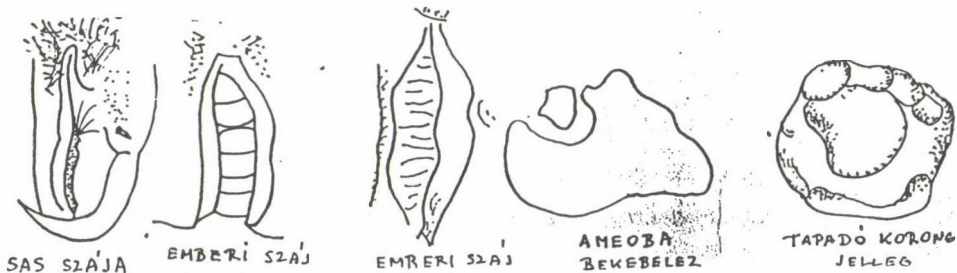
Bekebelező: roncsolt jellege van, amely azonban védett lehet (bőr, szaru)

A) amőba-jelleg: bekebelezés körül folyás révén (haj)

B) szívókorong-jelleg (polip, húsevő növények)

C) hasadás-jelleg (száj)

(38. ábra)



38. ábra

A bekebelező forma tapadókorong-jellege démonibb, tudatalattibb. Tapadókorong – végbélnyílás – emberi száj repedezettsége. A szőr eredeti funkciója ízlelés és tapintás, a bekebelezés elengedhetetlen része volt. A lepke ízlelő és tapintó szőrei teljes egészükben működőek, kegyetlenek. Az ember hajzata már átvitt értelemben ilyen, ezért körül folyóbb, amőbaszerűbb. A férgek és rovarok démonikus jellege attól van, hogy mintegy önálló életet élő nemiszervek, szájak, végbélnyílások, csak a bekebelezés funkcióját élik. Az embernél a karok és lábak az amőba mozgását jelentik. A bél, a has a bennük lezajló emésztési folyamatokkal a férgekkel rokon. A száj, a nemi szervek, a végbélnyílás a bekebelezés és a megemészthetetlen kiakadása, a szőrzet a tapintó és az ízlelő szőrök csökevénye, a szem az észrevezése. Csupán az agy, a koponya jelent valami mást is, hiszen lényegében még az agy is mohó mindarra, amit feldolgozhat. A nyelv a tapadókorong és az ízlelő szőrök analógja. Minden érzékszerv a bekebelezést szolgálja. Ez az eleven, „nagy” tudatalatti a maga szolgálatába állítja a tudatot, mely olyan, mint a bőrbemvonat. A bekebelező forma részleges, sérülékeny, félelmetes, tragikus, kínlódó. Funkciója a zabálás. A bekebelezés hatalmi kérdés, a hatalmi lény démoni lény. A növényvilág ugyanilyen (gyökér: polip-kar, kígyó stb.). Mozgása csúszómászó, siklás, kinyúlás, megnyúlás, hullámzó mozgás, melynek ritmusa a rágással és emésztéssel azonos. A bekebelező forma egyetlen törvénye az analógia. Kifejezési lehetőségei (gyakorlatok az analógiás életérzés megteremtésére, önmagunkban történő újraki-fejlesztésére):

1. Ha a megszokott környezetbe oda nem való tárgyat helyezünk. A teljesen kifejtett analógiás érzés számára ez banális, és kezdetleges.

2. Több tárgy egymásra montálása. Vagyis egy forma mögött az összes többi forma ott van. És nem csak megmerevedve, hanem teljes életével vagy életeivel, funkciójával, működésével, mozgásával, eleven létével. Nem a tömegvonzás, vagy testszerkezet szerint, hanem az analógia szerint. Mert itt az idő-tér nem a háromdimenziós, síkokkal elhatárolt, korlátolt idő-térrel, hanem az általunk 6-os tudatalatti tértudatnak nevezettel azonos. Itt megszűnik az elhatároltság, az analógiás forma kozmikus.
 3. A teljes analógiás forma áthelyezése, átszervezése a tudat feletti, sugárzó űrbe. Az átlátszó féregtestek az űrbe áthelyezve fények.
 4. Egy adott forma átalakítása oly módon, hogy teljesen más jellegű forma keletkezik belőle, holott az előző forma belső alakulásának törvényszerűségét teljes egészében figyelembe veszik.
- És mindezeknek lehetséges és elképzelhető összes változata. A gyakorlatok ábrái (39. ábra)



39. ábra

Minden analógiás formának van geometrikusan kikristályosodott része. Ezek a geometrikus területek fontosak. Most csak a szemmel fogunk foglalkozni.



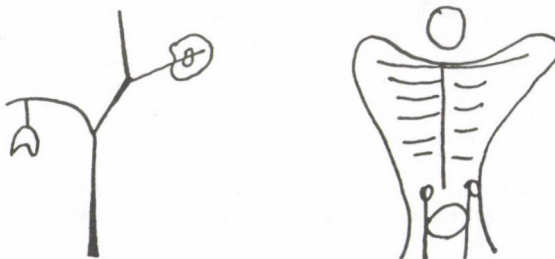
40. ábra

A szem. Környezete a hússal, szőrzettel a női nemi szerv és a szívókorong mohósága, tapintó szőrökkel. A szilva alakú kocsonyás rész az átlátszó féreggel azonos. A koncentrikus körök űrszerű formák, az értelmezést, a tisztaságot jelentik. Olyan bekebelező forma, mely a vizuális élményeket mohón emészti, de értelmezi is, kapcsolatban az aggyal és az űrrel. Az analógiás formákba beépített geometrikus formák adják azt a konstruktív vázlat, mely tisztán mutatja a kapcsolatot a kozmikus fény-űr és az analógiás kozmikus idő-tér között.

3. Tartóformák

A bekebelező és az űrszerű formarend között állnak, a kettőt összekötni igyekeznek. Pszichológiai síkok közül a tudat (konstrukció). A konstrukció a belső növekedés törvényszerűsége. Minden természeti forma konstruktív. Van tartó konstrukció és a rajta lévő konstruktív forma, melyet hord. Igazi szerepe ott van, ahol a tömegvonzás a legerősebb. Vízalatti térben a jelentősebb kisebb, a légüres térben, vagyis az űrben, ahol megszűnik a tömegvonzás, nincs szerepe. Az űr átélésénél a tudat és az „Én” felszívódik, a tudatalattiban viszont a tudat a tartó konstrukció, az tesz különbséget.

A növényi tartószerkezet rugalmas. A virág vagy a gyümölcs lehúzható, letörheti. Az emberi csont merev, a rugalmasságot az inak és izmok biztosítják. (41. ábra) A konstrukció: beépített, teljesen rejtett, vagy megmutatkozó.



41. ábra

A vegetatív konstrukció szeszélyes, nem szabályos, nem geometrikus, mert a bekebelezés funkciója alakítja ki.

A tudatfeletti végtelen űr alakítja ki a geometrikus formák konstrukcióját, mely állandóbb, merevebb, mint a tudatalatti konstrukció. Törvényszerű.

1. Lehetséges tartószerkezet nélküli, belső erő szerinti, akadálytalan konstruktív alakítás.

2. Tartó szerkezet köré épülő, akadályozott, belső erő szerinti alakulás.

3. A tartószerkezeten függő belső erő szerinti forma.

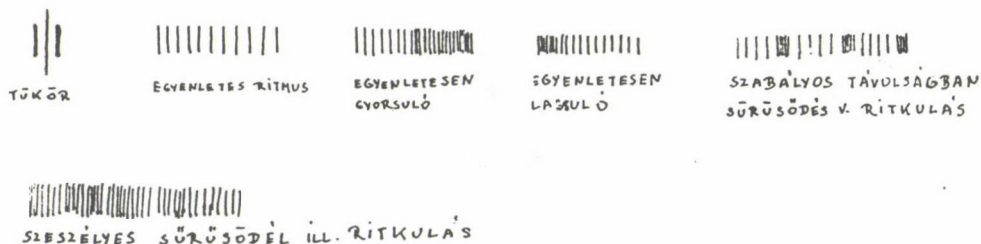
A kristályszerkezet maga a törvény, ez ellen semmit sem tehet, nem is akar (harmónia).

A szerves kiléphet ebből a törvény-rendből, de nem büntetlenül (tragédia, diszharmonia).

A konstrukcióval és a ritmussal összefüggő rend az egyensúly. Szintén a tömegvonzás határozza meg. Ahol nincs tömegvonzás, ott ez a probléma föl sem merülhet. Az egyensúly tökéletes példája a kötél-táncos.

Ritmus

Szabályos vagy szabálytalan ismétlődés. A legegyszerűbb de egyúttal nagy jelentőségű ritmus amikor ugyanaz a forma egyszer megismétlődik. Ez a szimmetria, vagy a tükrökép. Így keletkezik a kettősség, így lesz az egyből kettő. A csillagos ég a vízben, az összellelem a teremtésben ismétlődik, ahol az ismétlés már nem az eredeti, hanem a káprázat, a nem létező valóság (az ősművészet kedvelt ritmusa). (42. ábra)



42. ábra

A következő ritmus egy forma folyamatos, állandó ismétlése, egyenlő módon, egyenlő közökkel. Mértváltozás általi variációs lehetőségek és különböző formáknak a 42. ábra alapján történő variációs lehetőségei. A nyugalom elvesztése mozgást eredményez, mely ritmus alapján történik. Ez a ritmus szubjektív, a személyiség milyensége határozza meg. A spontán firkálásban a gyermekkori mozgásélmény jelentkezik. A kozmikus ritmusba az ember lélegzéskor – mely aktív cselekvés és visszahúzódás – a nap-szakok váltakozásakor – éjjel és nappal; alvás és ébrenlét – kapcsolódik be. Nincs objektív ritmus. A tudatfeletti fény-űr ritmustalan tágulás. A személyiség ritmusa a nappali tudat mozgásából tevődik össze. A tudatalatti ritmus felé az álmon keresztül közelíthetünk, míg csak föl nem tárjuk a mélytudat ritmus-folyamatait.

A képen mindenfajta ritmusnak szerepelnie kell. A képnek összességében a tudatfeletti fény-űr ritmustalanságát kell kifejeznie, mely a negyedik dimenzió formája. A szubjektív ritmusokat a vágyak határozzák meg, a kozmikus ritmusba a vágyak felfüggesztése árán kapcsolódhatunk bele.

A) megszakított ritmus

B) összefüggő ritmus

A tudatalatti mozgása. A nedvesen síklótól a csuklásszerűen hullámzóig terjedő ritmusokat mutatja. Elfolyóan kinyúló, összefüggő ritmusok.

Tudat. Egyéni ritmus. A személyiség határozza meg. A tudat, melyet a külső világ és az ösztönök határoznak meg, megszakított ritmusú.

Tudatfeletti. Az összes síkok ritmusának harmóniája. A szférák zenéje. Ezt érzékelni csak az képes, aki kibontotta és átvilágította mindhárom pszichológiai síkját.

A TÓNUS

Fény-árnyék. 1. Külső fény-árnyék

a) természetes

b) mesterséges

2. Belső fény-árnyék

A fény és az árnyék a formákat föloldja. A fény fölszívja, az árnyék beburkolja őket.

A *belső fény* a végtelen tér fölfokozása (kitárulkozása) fénné. Dimenzió nélküli. Forma nélküli. A *belső fény* időtlen-tértelen, túl van időn-téren. Az idő-tér belőle születik a pont keletkezésekor, mely az első forma. A *belső fény* árnyék nélküli. A megnyilvánult *belső fény* árnyéka a halál. A *külső fény* árnyéka is a fény megszűnése, halála. Az élet a fény, a nap. Az árnyék a halál, sötétség, démon, tudatalatti. Ha a fényben haladok előre, fénné válok, megszűnök létezni, felszívódom. Ha az árnyékban haladok előre, beborít a sejtelmes-sokrétű lét, titokzatos összefüggésekkel, de nem szűnök meg lenni, létem nem oldódik fel. A *belső fénynek* nincs színe, formája, árnyéka. Vizuális megjelenítése a szín, fény és árnyék által történik, valamint a formák által. A fény-árnyék a színerőt megszünteti, elszűrki, a színtelen felé viszi. A szín a fény materializálódása. A levegő fölbonthatja a színtelen fényt alkotóelemeire. A fény materializálódása kíméletlen, démoni jelleget ad a fénynek (*Matta, Soulages*), míg ha csak annyira materializálom, amennyire feltétlenül szükséges, hogy a *belső fény* kifejeződjön, szelíd és fölold (*Tobey*). A színtelen fény kapcsolatba kerül a tárggyal (levegő, fa, fém stb.) s ezáltal alkotóelemeire hull. A szín tehát részleges és materiálisabb, mint a fény. A szín a fény legmateriálisabb formája. A színek különböző fényerőben részesülnek. Minden színnek megfelelő fény is van (színes fény). A barna és a fekete azonban rendszerint fénytelen, a tudatalattival van kapcsolatuk, mágikus színek. A szín megnyugtatóbb, mint az ugyanolyan színű fény, amely kegyetlenebb.

Tudatalatti – árnyék – meleg színek – színes fények.

A szín kifejező ereje a káprázat. Ezen keresztül fejeződik ki a teljesség. „A fény első megzavarodása a fehér” (Goethe).

A *szürke* különböző mennyiségben tartalmaz fényt és árnyékot. A teljes fény-árnyék nem tulajdona; ezért megoldatlan. Különböző fényerejű szürkék vannak. A szürkék fényereje és a színek fényereje között kapcsolat van.

A színek személyisége (színerő) uralja a bennük lévő fényerőt. A fény dimenzió nélkülsége álomszerű föloldottságot eredményez. A fénynek van olyan pontja, ahol mindent világosan, éles tisztasággal megmutat (tudattal kapcsolatos). Végső formájában mindent felold, vagyis a végső összefüggéseket mutatja meg (tudatfeletti kapcsolatos). Tisztaság, érzelménküliség. Ha két ellentétes szín kioltja egymást, szürke keletkezik. A szürke negatív-passzív, a szín pozitív-aktív.

Faktúra

A pszichológiai síkoknak megfelelően három különféle faktúrát különböztetünk meg:

1. Tudalatti

2. Tudat

3. Tudatfeletti

1. Tudalatti: varangyos béka, tengeralatti lények, göröngyös, csúszósan sima, átfolyó, analóg faktúrák. Bő anyagiség, roncsoltság.

2. Tudat: ugyanaz, mint az előbbi kategóriánál, csak különválasztva és sokkal szárazabban (varangyos béka ott – fatörzs itt).

3. Tudatfeletti: kapcsolat a kristályokkal, világos szerkezettel, tiszta, egzakt, száraz, sima felülettel.

A faktúrával súlyt, mozgást, épséget, roncsoltságot stb. lehet kifejezni.

A vékonyan festett és csupán szemmel „tapintható” faktúra egyenértékű a vastagon fölrakott „kézzel is tapintható”-val.

A szín

A szín egyidejűleg személyes és személytelen, mindenfajta élmény hordozója. A szín nem tárgy és nem absztrakció, hanem a testi és a szellemi áthatásának élménytartalma. „Az egész áthatásának” kifejezője.

A fényből bomlik ki a színek világa. A színek anyagibb természetűek, mint a fény és különböző mértékben tartják meg a fényerőt.

A fény tér-időt jelent (fény-űr). A fekete a „lehetőség nélküli” tér-idő. Köztük feszülnek a színek, melyeknek tér-ideje függ a fény-erőtől.

A színt két részre oszthatjuk: 1. fényerő

2. színerő

Amilyen mértékben elszínesedik a fény, olyan mértékben növekszik anyagi energiája és asszociatív jellege. A színpszichológia is erre az asszociációra épül.

hang – zene

tér – építészet

plasztika – szobrászat

szín – festészet.

A fény a teljesség, a szín a személyes.

Ez a személyes jelleg asszociálható és összefügg minden más személyes jelleggel. A festő személyiségét elsősorban és legérzékenyebben a színvilág fejezi ki. A színnek nincs formája, nem határolt, lezárt, hanem önmagában határtalan. Konstrukciója a szín és a fény ereje, mely egyúttal tér-idejét is meghatározza. A szín tér-idejének konstrukciója a színerő és a fényerő. Ez egzakt. Tehát pusztán színfoltokból felépíthető egy olyan egzakt, konstruktív rend, mint amelyet *Mondrian* formákból hozott létre. A színek konstrukció tér-idő konstrukció. Minden szín végtelen és határtalan érzést kelt az emberben. A szín a forma végtelenné tétele. A forma mindig elhatárol, kirekeszt; az analógiás forma (mely a végtelenségig asszociálható) és a geometrikus forma is, és a nem konkrétan lehatárolt, hanem foltszerű forma is, melynek határai elmosódott átmenetet képeznek. A formakonstrukciónál a tömegvonzás hat. A színek konstrukció energiákban jelentkezik.

A szín növeli a forma intenzitását. Minden festő más színek konstrukciót épít.

Két jelentős formátípus van: lineáris (grafikai) és

folt-forma.

Lineáris: görög művészet, gótika, reneszánsz, klasszicizmus, geometrikus absztrakció.

Folt-forma: az ősember művészete, japán tusfestészet, romantika, impresszionizmus, tasizmus.

A kettő keveredéséből még sokfajta átmenet keletkezett.

Azt a kozmikus jelleget, amit a lineáris forma formarelációk által ér el, a festői forma a színenergia és fényenergia egzakt konstrukciójával építi fel.

A geometrikus formák személyes jellege a szín személyes jellegével analóg. Egy színen belül a hideg kozmikusabb, a meleg anyagibb. A fény és árnyék egy színen belül kozmikus jellegű. Az adott tónus hideg, illetve meleg színnel kifejezve újabb tér-időt eredményez.

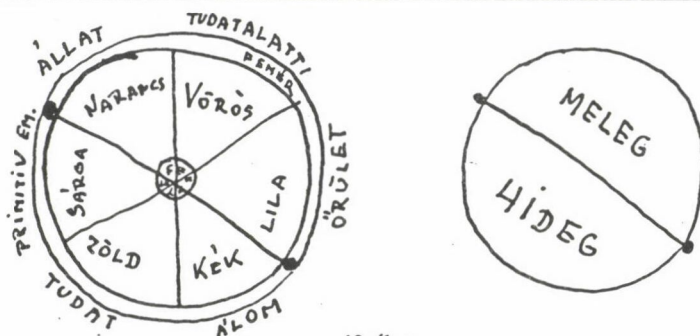
A tér-idő a színnel kapcsolatban:

- | | |
|---------------------------------|------------------------|
| 1. a kő tértudata – | fekete |
| 2. vegetatív-tértudat – | barnák |
| 3. állati tértudat – | narancstól a cinóberig |
| A. a primitív ember tértudata – | sárga |
| 4. emberi tértudat – | zöld |
| 5. álm-tértudat – | kék |
| 6. tudatalatti-tértudat – | krapplakk |
| B. az örült tértudata – | lila |
| 7. tudat feletti tértudat – | fehér |
| 8. dimenzió nélküli – | fény. |

Egy színt amilyen irányba viszek, olyan tér-idő konstrukciót építek. Meghatározó még az is, hogy az egész képet tónusban a világos vagy a sötét skálán tartom-e.

A meleg skála az állattól az egészséges ember tértudatán keresztül a tudatalattiig és az örületig képes a kifejezésre.

A hideg skála a primitív embertől a tudatoson keresztül a szellemi emberig képes a tértudat kifejezésére. (43. ábra)



43. ábra

meleg szín ↔ fény
 hideg szín ↔ fény
 meleg hideg szín ↔ fény

az egész képre jellemző ezek szembeállításának módja

A tört szín megtöri a színerőt a fény javára. Vagyis átmenetet teremt a teljes szín és a fény között. A tört szín használata tehát szükséges a színösszhang megteremtésénél.

Tudatfeletti – tudat – tudatalatti

Fény – tört szín – egész szín

A fehér felé törés fény-gyengédség. Egy szín kibontása minden irányban tört szín jelleggel bír.

A szín pszichológiai tulajdonságait kifejező táblázat

Sárga: életkedv, vidámság, jó hangulat, világosság, akarat (mint én-te egyensúly és igazság), érzékelés, mozgásenergia, változatosság, intellektuális igazságosság pusztá belátásból, okosság, ügyesség, idő.

Narancs: büszke intellektus, törtetés. Asztrológiai égitest: Merkúr.

Vörös: izzás, harag. (Rózsaszín: odaadó, de értékelő szeretet), érzéki önös szeretet, potenciális energia, mérlegelés, ítélkezés, értékelés, konstruktív gondolkodás.

Lila: kultikus áhitat, ünnepélyesség, magasztos, önzetlen szeretet, örület.

Kék: komolyság, tisztaság, bensőségesség, távlat, földfelettség, testetlen messzeség, érzékfelettség, önlgyőzés, odaadás, formaérzék, lelki mozgás, fantázia. Asztrológiai jel: Vízöntő.

Zöld: szimpátia, idomulási képesség, szenvedélytelenység, szenvedélytelen nyugalom, szenvedélytelen tudomásulvétel, önmagába merülő szemlélődés, kontempláció. Asztrológiai jel: Hold.

Szürke: önzés, hatalomvágy, anyaghoz kötött, egocentrikus érzékiség, korlátozottság.

Fekete: minden lehetőség nélküli.

A szín kapcsolatban áll összes érzéklésünkkel és ezeknek megfelelő tulajdonságai vannak, pl. könnyűség-súlyosság, gyorsaság-lassúság, üvöltés-suttogás, frissesség-szárazság, mélység-magasság.

III. A művészettörténetből önkényesen válogatott analízis, bevezetéssel

Az „absztrakt” és „figuratív” művészet problémái másképp vetődnek fel most, mint bármikor eddig. A művészetben az „áthatás” megteremtése az, ami az új szemléletnek megfelelő, a kialakuló egységlogikának. Vagyis a három pszichológiai sík teljes kibontása és a tudatfeletti fény-ürről való átvilágítása. Az embernek van ösztön-síkja, biológiai síkja, érzelmi síkja, értelmi síkja, kifejező (alkotó) síkja, és fény-űr síkja. A tudatfeletti fény-űr minden síkot átvilágíthat. Ez a teljesség. Amikor az ember ismeri összes pszichológiai síkját, és azt átvilágítja a tudatfeletti fény-űr síkkal. A művészet személyes ösztönlet átvilágítva a fény-ürről. S mennél átvilágítottabb, annál jobb. Az áthatás, amikor kiderül, hogy mindennel azonos vagyok, de differenciáltan azonos. Ahol a különbségek (és nem ellentétek) az azonosságon belül megmaradnak. Tehát minden történés három síkon játszódik le: a tudatalatti, a tudat és a tudatfeletti síkján. A tudatfeletti fény-sík a személyiséget teljesen átvilágíthatja, ezért a személyes élményvilág kifejezni képes a tudatfelettit. A személyiség tehát több, mint individuális. A fény-űr alakja a személyiség, mely személyiség teljes kibontása túljut az individuális tudaton és melyet magába foglal. A teljes a szemé-

lyesben jelenik meg, melynek eredete az univerzum. A művészet személyes formajegy, ösztönéletből, ösztönélményből, konkrét testi tapasztalásból származik. Személyes formajegy, melyet át kell világítani az univerzum fényé. A fényűr nem oldja fel a tudatalatti vagy biológiai síkot, hanem átvilágítja. A fa koronája fénnel világítja át a sötétben élő gyökereket. Az ember és a művészet belső válságokon keresztül fejlődik. A teljes ember válságai gyarapodnak, de azokat vállalja és fénnel átítatja (Pl. Krisztus megkísértése, győtrődései az Olajfák hegyén vagy a Golgotán).

A forma nélküli állapot nem feltétlenül magasabbrendű a személyesnél. Ha szemléletünkben az „áthatás” létrejön, ha képesek vagyunk a formán „átnézni”, úgy felismerjük, hogy mind a formával bíró, mind a forma nélküli élmény relatív. Ha szemléletünk csak a materiális testre, a fizikai jelenségekre, a formával bíróra korlátozódik és ezt tartjuk egyetlen valóságnak, korlátozottakká válunk (a pszichológiai síkokból így csak a tudatot realizáljuk és a tudatalatti és a tudatfeletti síkok fölismerhetetlenek maradnak). Ha a három pszichológiai sík közül csak egyet realizálunk, legyen az bármelyik, korlátozottsághoz jutunk. Mindhármat realizálni kell, ez az „áthatás”.

„A sötétségben időznek azok, akik a világot tisztelik, de még nagyobb sötétségben időznek azok, akik egyedül a végtelenséget tisztelik. Aki azonban mindkettőt magáévá teszi, megváltódik a haláltól a véges ismeretében és halhatatlanságot nyer a végtelenség ismeretében”. (Isa Upanisad)

„A földről az égbe emelkedik, azután ismét a földre leszáll, a felső és az alsó erőket magába szívja. Az uralmat az egész világ fölött így nyered el. E perctől fogva előled minden sötétség kitér.”

„Minden erőben ez az erő ereje, mert a finomat legyőzi és a nehezet áthatja.” (Hermés Trismegistos)

A tudatfeletti fény-űr átélése a felszállás, (a földről az égbe emelkedni); a fény-űrről átvilágítani az összes többi síkokat a „földbe visszafordulás”.

„Ereje tökéletes, ha a földbe visszafordul.” (Hermés Trismegistos)

Ez a „középső út”, amely nem vész el a végletekben, sem a végesben sem a végtelenben.

Az individuális áttörése a tudat fölöttibe megtörtént (Mondrian) viszont a tudatfelettiiben maradni korlátozottság és önámítás. A teljességben vonatkozások vannak. Az egység nem kvalifikálatlan egység, nem szünteti meg a különbségeket (nem egyformaság), de végtelen személyesség is. A végtelen fény-tér a végesben, az alakatlan az alakban, az időtlen az időbeliben, az örök a pillanatban, a világfeletti a világban, a személytelen a személyesben él.

A látszatra kibékíthetetlenül egymással szemben álló KETTŐSSÉG megszűnése nem differenciálatlanságot jelent, hanem a három valóságsík kibontását. Ahol a „kizárt harmadik” érvénye megszűnik.

Ahol az „áthatolás” megvalósul.

Az absztrakt művészet megteremtette a kapcsolatot a tudatfelettiivel (neo-plaszticizmus, szuprematizmus).

A szürrealizmus megteremtette a tudatalattival a kapcsolatot (expresszionizmus, dadaizmus, szürrealizmus).

A tudat művészete a naturalizmus, a klasszicizmus.

Meg kell teremtsük a transzcendentális realitást.

Ahol mindhárom valóságsík kibontott. Ahol állandó kapcsolatban leszünk a fény-űrről, a tudattal és a tudatalattival is. Ahol a személyes átvilágított ösztönélményen keresztül adunk formát az univerzumnak. A külső világ nem különbözik a belső világtól. Az ember maga a világ. Nem lehet a művészetet és a természetet szembeállítani. Aki menekülni akar a világból, mindebből nem ért semmit. Aki ragaszkodik a világhoz, mindebből nem ért semmit.

„Ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak ami lent van, hogy az egyetlen varázslatának műveletét végrehajtsd.” (Hermes Trismegistos)

Aki bármelyik valóságsíkját elnyomja, az elszárad. A teljesség kitarukozás. A művészetből a külvilágot tehát nem kapcsolhatjuk ki. Meg kell tanulnunk minden tárgyat úgy látni, hogy az tárja fel előttünk szűr-reális-tudatalatti és kozmikus-tudatfeletti létezését, vagyis teljes létét, kapcsolatát minden „mással”. Olyan vizuális jelünk lesz róla, amely egyszerre szűrreális, tárgyi és kozmikus. Egy jel, amely nem csak szűrreális, vagy csak tárgyi, vagy csak kozmikus (absztrakt), hanem mindez egyszerre, vagyis létrejön a transzcendentálisan reális jel. Mint csak tárgy (csak tudat-sík) megszűnik létezni, és mint „forma”, univerzális és szűrreális forma kap életet. A transzcendentálisan reális forma föl sem veti az „absztrakt” vagy „nem absztrakt” problémáját. Ez olyan forma, amely minden részletében az „egész” világ kell legyen. Minden realitás közös struktúrája. Amely a világ egységét kell kifejezze. Az egész világ jelenvalóságát a legkisebb részben is. A végtelen része egyenlő az egészszel. Analógiás forma. Helyesebben: differenciált analógia. Ahol egy tárgy mögött az összes többi ott van teljes, mozgó, változó sorsával. Így újra felszabadulnak a jelek. Megszűnik a monotonía. Ösztönlétem, testi, érzéki kapcsolat a tárggyal, és mindezen keresztül a fénnel, térrel, űrral, semmivel, megteremti az egyformán személyes és univerzális jelet, mely a tér-időnek egymáshoz és a semmihez való viszonyát fejezi ki.

Az embert ki kell békíteni a világgal, melyben él. Nem fulladhat bele sem a tárgyba, sem a kozmoszba. A létezés minden síkja önmagunkkal azonos. Mindez nem sematikus, felületes, általános formajegyeket eredményez, hanem a világ kikristályosodott szerkezetű, közös struktúráját, mely egyformán személyes és univerzális.

A kettősség az ösztön és a tudat, a természet és művészet, a férfi és nő, az űr és a forma között csak lát-szólagos. Mindez tulajdonképpen differenciált egység. Ahol egy forma önmaga és tökéletesen más, és mind a kettő. Mint pl. *Arp*-nál egy forma egy amőba, és egy akt, és mind a kettő is egyszerre.

„Ahogy minden dolog az egyből származik, az egyetlen gondolatból, a természetben minden dolog átvitel az egyből keletkezik.” (Hermés Trismegistos)

A transzcendentálisan reális jeggyel a belső és külső világon, a tudatalatti, a tudat és tudatfeletti világon keresztül, mely maga az ember, az ember önmagát teremti, mely mindennel összefüggvén, a hatalmi ember megszűnését eredményezi. A művész tehát nem hatalmi ember. A művész szellemi ember. A hiúság örületét meg kell szüntetni a „látásban”. Az embert ki kell békíteni önmagával és a világgal. Az út ehhez önmaga teljes feltárása. Az egységlogikának megfelelő érzékelést a művészet teremti meg, s mint imaginatív kép fejt ki hatását, s az oly régóta visszasóvárgott aranykor békéjét újra megteremtheti.

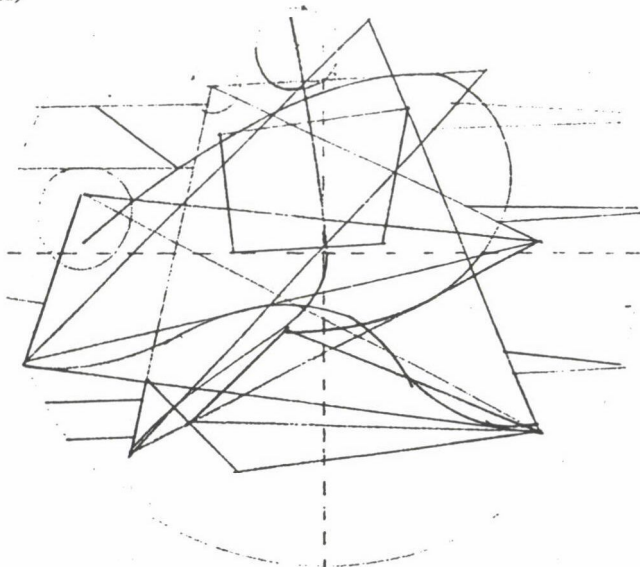
Üresség – tér – tudat – tudatalatti

Fehér vászon – absztrakt művészet – klasszikus művészet – szurrealizmus

Egy „ló”-nak geometrikus, kozmikus konstrukcióján és relációin, háromdimenziós formáján keresztül érzékelni a szürreális világát teljes analógiájában, egyszerre egy pillantásban s a mindennek megfelelő színvilágot is, ez az új látás.

Az individuális tudat, az univerzálisan átvilágított teljes személyiség s a kozmikus fény-tér egysége ez, mely lehetővé teszi minden festő személyiségének teljes kibontását. A geometrikus formák, amennyiben személyes-, érzelmi-, vágy-életet tartalmaznak, szürreálisok, és amilyen mértékben önmaguk vágytalanságával viszonyban állnak – mi van bennük túlsúlyban – jelöli öntudatukat. Másfelől a szürreális formáknak is van geometrikus, kozmikus szerkezetük. És a tudat is tartalmaz mindkettőből valamennyit. Az ember három síkja egymástól elválaszthatatlanul összetartozik, s kibontani valamelyiket is teljes mértékben csak úgy lehet, ha vele egyidőben kibontom a másik kettőt is.

A művésznek érzékennyé kell magát tennie, hogy a teremtő folyamat átáramolhasson rajta. Fényforgás. *Raffaello* (44. ábra)



44. ábra

Raffaello Madonna d'Alba (1511) című képének geometrikus, kozmikus konstrukció-relációi láthatók itt. Ez a kozmikus viszonylat adja a kép tényleges kvalitását, mely a háromszögek tér-idő viszonylataira épül. Az anyag átszellemítése ennek megfelelő, s mindezt csak beborítja a háromdimenziós tér és forma, de eltüntetni nem tudja. A kép emelkedettségét, szellemiségét a belső konstrukció biztosítja, amit csak elszínezni tud a külső.

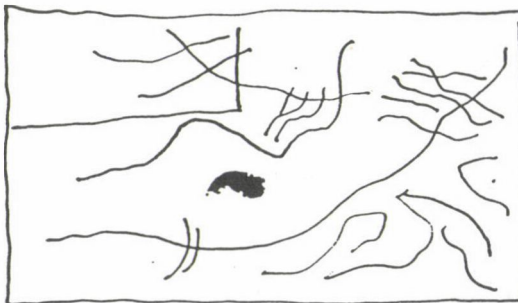
Grünwald (45. ábra)

Szent Antal megkísértése c. képénél a geometria másodlagos (be nem zárt oválisok). A vonalak mozgása kozmikus, de a törvényszerűség a bekebelezés belső mozgásából adódik. Analógiás formák.



45. ábra

Courbet tipikus tudat-sík realizáló. (46. ábra) A tudatot főleg a tudatalatti uralja, amiről azonban nem tud. A tudatfelettit megsejti, de egyiket sem tudja kibontani, megoldani. Mert csupán a különlévő, elhátárolt tárgyon belül sejt valamit. Rokonsága a trapézzal.



46. ábra

Az ősművészetnél az analógiás-szürreális formákat geometrikus formák fejezik ki. Vagyis tudatfelettivé van átrendezve, de a tudat is benne van, hiszen fölismerhető a madár, kígyó stb. háromdimenziós jelenléte is.

A japán festészetben a folt, mint szürreális, analógiás forma van föloldva a fényben, az űrben és a háromdimenzió is jelölt. Ezeknek megfelelő idő-tér. A sík némi fénnel átítatva kifejezi a tudatfelettit, a foltok a szürreális analóg teret, a vonalrend az éles tiszta tudatot, a figurák a három dimenziót.

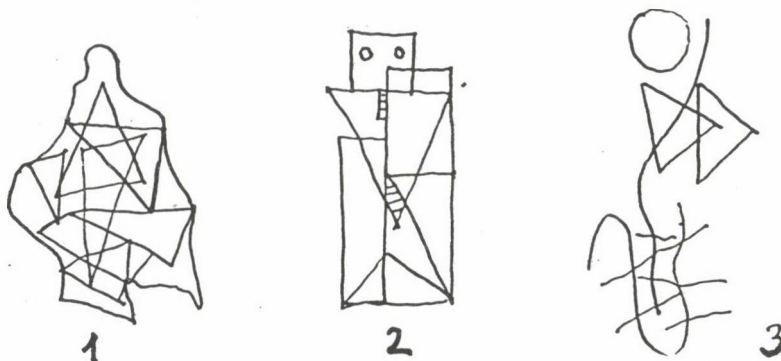
Mexikó. A fény mint démoni, aktivizálódott színek. A relief formarendszere a tudatalattinak megfelelő. A körplasztika tömbje nyugodt. A geometrikus formák szürreális értelemben aktivizálódnak.

Van Eyck: gyémánt fény.

Impresszionizmus. Forma nélküli festészetre törekedett, ahol a színerő, az atomisztikus formarezgések és a fény játssza a legnagyobb szerepet.

David: tudás, átélő képesség híján. Nincs közvetlen kapcsolata az intuitív és testközelségű, a természetet kialakító teremtő erőkkkel.

Kubizmus: A tárgy szerepe megszűnik, és helyét a mozgó tárgy-tér relációi veszik át. Szerkezeti gerince a függőleges mozgás. Eszközei: pont, fény, vonal. (47. ábra)



47. ábra

1. Raffaello eltakarja a kozmikus kristálytisza geometrikus szerkezetet, amely azonban érintetlen marad.
2. A szintetikus kubizmus eltárgyasítja a kozmikus szerkezetet. Innen érthető Malevics, Mondrian, Herbin stb. törekvése ennek az eltárgyasult kozmikus formának fölszabadítására.

3. *Kandinszkij* a festői elemek belső életét ismerve, a belső érzelmi azonosság alapján dolgozik.

Mondrian. Felszabadította a festészetet a tárgy uralma alól. Formái és formarelációi a tudatfelettit fejezik ki. De saját tudatalatti világának kibontatlansága és megoldatlansága ezt megbolygatta, s ez utolsó képeinél látható (*Victory boogie-woogie* 1943–44). A geometrikus festészetnek a kubizmustól Malevicsig fő addicionális eleme a négyzet-téglalap.

Expresszionizmus: vonalrendszere érzelmi hullámzásokat hord. Foltrendszere nagy érzelmi életet mutat, színvilága roppant kifejező. Megtartja a háromdimenziós szemléletet, de minden tárgyat torzít. A tárgy és az ember (mint kettősség) viaskodása. Az automatizmus bizonyos foka már itt megjelenik. Felszabadul a festői elemek belső tulajdonsága, és a szín belső érzelemhordozó világa. A kubizmus tudat- és tér-felszabadító. Az expresszionizmus lassan elveszítette a tudattal és a természettel a kapcsolatot és létrejött a szentimentalizmus.

Chirico: a tudatalatti analógiás formarend ugyanannyira kozmikus, mint a tudatfölötti. A fény-élet árnyéka a halál. A fény mozoghat, sebességet kaphat, vagy teljes egyensúlyban az árnyékkal, mozdulatlanul állhat. Lokálszínek, amiket átítat a fény. Differenciált végtelen tér-idők; geometrikus és szürrealis formák, fény-árnyék mozdulatlanság biztosítja az egész időrendszer mozdulatlanságát. A festészetben nem a tárgy használata jelenti a tárgyiasságot, hanem a festői elemek használatának jellege.

Tárgyszerűség: csak a tudat-sík realizálódik a maga elkülönítettségében. A tudat-sík helyes használata a születő-meghaló idő-perspektíva, a tudatfeletti és a tudatalatti kozmikus végtelenbe belekapcsolva. A tudati forma prizma, melyen át az örökkévalóságba tekintünk. Állandó kapcsolatban kell lenni az összes síkkal. Fényforgás.

Max Ernst: a formába való behatolás, a belülről történő kibontás. A pszichológiai behatolás és az analógia kibontása.

Tanguy: csend. Megtanulandó a végtelen idő-terek megállítása. A csend.

A szürrealizmus kialakulása:

érzelem-fölszabadítás
a tudatkontroll elvetése
álomfestés

szürrealizmus (mélytudat)

- expresszionizmus.
- dadaizmus
- tárgyas szürrealizmus, *Salvador Dalí* naturaliz-musa
- Tanguy. Teljes analógiás forma. Kísérlet az összes síkok összekapcsolására.

Tasizmus: kapcsolatban van a szürrealizmussal. Megfogalmazása foltszerű, nem formaszerű, tépett felület, vonal. Az analógiás szürrealis formának kozmikus vonal- és folt-mozgással átalakítása. A megszámlálhatatlan vonalregrés pontregréseket kelt, amit fényhatással változtat a fehér, sárga és ezüst szín (*Pollock*). A fény mellett árnyék-színek, foltok halál-jellel. Atomisztikus, apró forma-fény, vibrációt teremt.

A tudatalatti feltérési folyamat: érzelem, tudatkontroll hiánya, álom, analóg forma belső kibontása, kozmikus mozgássá alakítása, atomisztikus forma-fény rezgés, fehér sík.

A tudat feltérési folyamat: a belső és külső világ elkülönítése, a külső világ megfigyelése, doboz-tér, az elkülönítés fokozódása a kvalitástalan naturalizmusig, ahol a művészet megszűnik. (A perspektíva idővé átalakítása – egy meglévő pontot a megsemmisülésig viszek. Születés-halál.)

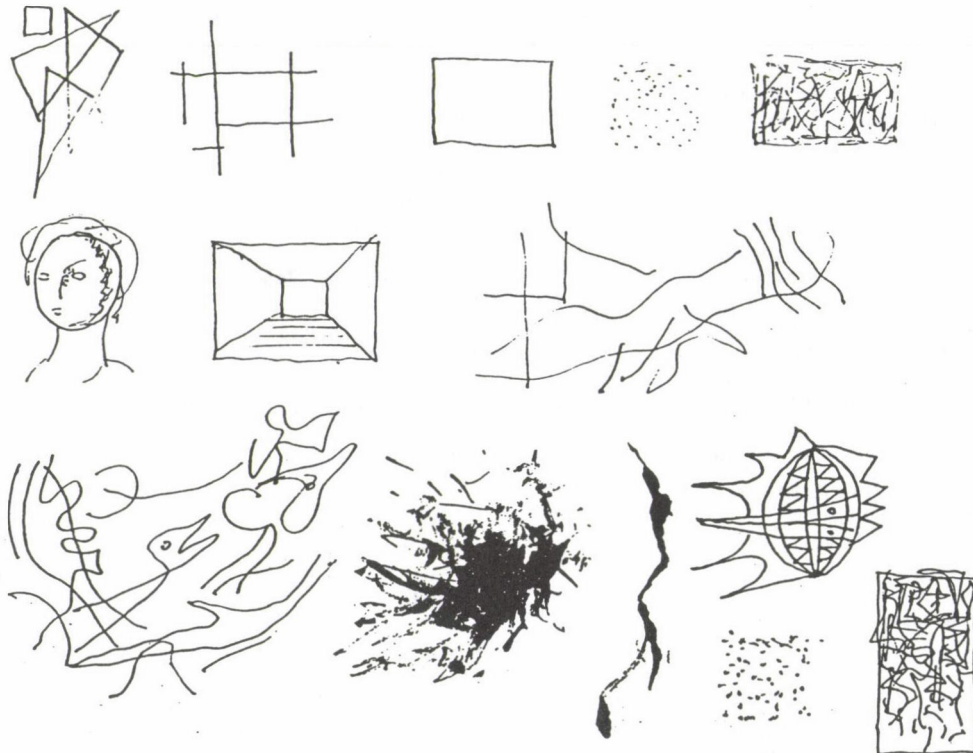
A tudatfeletti feltérési folyamat: mozgásban látás, a geometria eltárgyasítása, a tárgy alól fölszabadulás, a tárgyszerűtlen érzékelés alól történő teljes fölszabadulás, fehér sík. Pollock működése az analógiás szűrrealisztikus formától a fény-síkig terjed.

A művészet a fehér vászonnal kezdődik és ott végződik. A művészet a két fehér vászon közötti terület. A művésznek ki kell bontania az összes pszichológiai síkokat, valóságokat. Feladata a személyes lét teljes kibontása. Teljes kibontása, mert ha csak egy valóságsíkot bontunk ki teljesen, akkor eljutunk az elszáradáshoz, a művészet megszűnéséhez. Az „áthatolás”, a valóság ténylegesen helyes szemlélete megteremtí a transzcendentális realizmust.

Néhány szó a *primitív- és népművészetről*. Mindkettő az analógiás logika alapján áll. A művészet nem esztétikai teljesítmény, hanem az élet legfontosabb dolga; a szellemekkel való érintkezés, a démon legyőzésének egyetlen lehetősége. A művész mágus és varázsló, aki nem műtárgyat, hanem valóságot teremt. Minden egyes alkotást meditációs idő előz meg. A civilizáció felé haladva kialakul a népművészet, mely a primitív kultúrák emlékét megőrzi, de egyre inkább díszítő jellegűvé válik, majd megszűnik.

Adicionális elemek:

- tudat feletti – geometrikus formák, fény, egyszínű sík, atomisztikus formarezgés
 tudat – háromdimenziós forma, háromdimenziós tér, akár csak utalás formájában is. A festői elemek tudatos használata.
 tudatalatti – roncsolt formák, bekebelező formák, roncsolt folt, roncsolt vonalrendszer, fény, atomisztikus formarezgés. (48. ábra)



48. ábra

Sándor Molnár: Analyse der malerischen Elemente (Zur Drucklegung vorbereitet von Gábor András)

Die hier veröffentlichte Schrift ist ein „Memo“ über die Methode, nach der wir, ich und meine Freunde, die Maler und Bildhauer des Zuglóer Zirkels, zwischen 1958 und 1968 gearbeitet hatten. Sie enthält nichts Originelles, denn wir wendeten die Methoden an, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts durch die westeuropäische Kunst entdeckt wurden. Unser Ziel war, die künstlerische Sprache vom Abc bis zu den kompliziertesten und komplexesten Äußerungen zu untersuchen, eine Farbenanalyse und die Stilanalyse der verschiedenen Kunstepoche durchzuführen, die Zahl, die Proportion, die Geometrie, den Raum und die zu ihnen gehörenden Formelemente, den Wirbel, das Licht und den Ton, zu beobachten und von ihren Gesetzen Gebrauch zu machen.

Der Text enthält nur einen Teil dieser großen Arbeit. Ich habe ihn im Jahre 1962 verfaßt, als die Zahl der Mitglieder des Zuglóer Zirkels plötzlich wuchs und eine gewisse methodische Änderung notwendig wurde. Diese Schrift entstand nicht in der Absicht, publiziert zu werden, sie ist daher eher nur eine bescheidene Aufzeichnung ohne besonderen Anspruch, gewährt allerdings Einblick in unsere damalige Tätigkeit.

Selbstverständlich wurden auch die westeuropäischen und amerikanischen Entdeckungen in den sechs Jahren, die dem Zirkel noch verblieben, bei der analytischen Arbeit nicht übergangen. Diese Arbeit erwies sich zusammen mit den zur gleichen Zeit angefertigten Übersetzungen der Studien und Bücher der Künstler als äußerst geeignet, die zeitgemäße Kunst zu ermessen und kennenzulernen.

DOKUMENTUMOK A SZÜRENON ÉS KISUGÁRZÁSA CÍMŰ TANULMÁNYHOZ (Összeállította: Mezei Ottó)

A szürenon kiállításokhoz, illetve a Szürenonhoz mint sajátosan hazai, progresszív szellemű emberi-művészi magatartáshoz kapcsolódó dokumentumok szükségszerűen e szellemiség több szempontú megközelítését tükrözik. A Szürenonnak nevezett művészeti jelenség ugyanis – a szerző álláspontja szerint – csakis ilyen módon írható körül érdemlegesen. Művészetileg legkézenfekvőbb a kortárs nyugati törekvésekhez való folyamatos kapcsolódás – művek által is természetszerűen hitelesíthető – dokumentálása. Ezt Csáji Attila saját munkáira vonatkozó írásai tanúsítják elsősorban, köztük a Szürenon manifesztum szövegével. Írásai a független emberi-művészi személyiség igenlésének, a korszak hivatalos pszeudoművészetével való szembenállásának is a tanúbizonyságai. Szerepel itt egy 1961-es költői szövege is, amely a művészetét folyamatosan átható, fénnel folytatott kísérletezésének időben korai megfogalmazása.

Az idősebb nemzedék képviselőjétől, Papp Oszkártól két korai írásából vett részlet olvasható az összeállításban. Az első egy-egy szürenonos művész munkásságára jellemző tudományos érdeklődést, a művészetek különböző ágaihoz, ágazataihoz való kapcsolódásukat, pozitív értelmű kísérletező készségeket vetíti előre. A második személyes hangvételű: merev műtörténeti kategóriákba aligha besorolható, egyfajta szellemi teljességigényt tükröző festészetéhez nyújt elméleti fogódzót. A kortárs művészet tudományos kapcsolódását e sorok szerzője által szervezett kísérleti kiállításához készült program, a friss törekvések társadalomkritikai, illetve spirituális-gondolati célzatú integrálását Csutoros–Haris–Molnár V. József három „demonstratív térszervezésének” tömör gondolati váza szemlélteti. A fenti szövegek a szürenonos alkotók – művekkel is dokumentálható – szellemi kapcsolatára, valamint a magyar művészetelméleti irodalom neves alakjának, Kállai Ernőnek még a 40-es évek közepén megfogalmazott elmélete korszerű továbbélésére is mutatnak.

Szerepel az összeállításban a Szürenon története szempontjából két fontos, ám sajnálatos módon elpusztult, illetve felsőbb utasításra lebontatott mű (Pauer és Prutkay alkotásai) szövegszerű rekonstrukciója, Pauer Gyula Pszeudo-manifestuma, valamint Türk Péter 1979-ből származó levelének önvalomás-szerű részlete, amelyek a Szürenon többfelé ágazó művészeti, gondolati irányultságának további dokumentumai.

Természetszerűen nem mellőzhettem néhány kevésbé megfakult katalóguselőszót és kiállításkritikát, amelyek közül Rózsa T. Endréé a magyarság és európaiság összefüggésének Fülöp Lajos-i gondolatát eleveníti fel. Ezeket a szövegeket egészíti ki a Szürenon 1969–1979 című visszatekintő kiállításhoz készült kiadvány szövegrésze, az egyes művészek addigi pályájának tömör jellemzése.

Mezei Ottó

1.

Papp Oszkár: A valóságábrázolás korszerűsége a képzőművészetben (Részletek)

...Vannak olyan korszakok, amikor az emberi szellem érdeklődése nem elsősorban horizontális, hanem főképp vertikális. E korokban az érdeklődés kozmikus koncepciót, törvényszerűséget kutat, a művészet pedig ezt a koncepciót fejezi ki. Ilyenkor a valóságfogalmak, a tér- és időkategóriák átértékelődnek, a racionális szemléletmód és az ennek megfelelő naturalis, értelmező ábrázolásmód háttérbe szorul. A látható valóság elemei a művészi megjelenítésben járulékosá, szabadon kezelhető elemekké, jelképmagyarázó eszközökké minősülnek. A művészet ilyenféle koncepcióját nem közölheti csak emberközelen levő jelenségek tárgyyszerű ábrázolásával, hanem jelképsorozatok, több művészet és műfaj elemeit ötvöző, összehatásukban érvényes komplexumok létrehozásával; a megformálás szuggesztív, mágikus jellegét fokozza, ennek érdekében átalakítja a használt valóságelemeket, alárendeli vagy elhagyja őket, és arányaival, térelosztásával, ritmusaival, színegyütteseivel hat. Az inka, tolték, maya, sumér, asszír-babiloni korok után ilyen művészetük volt az egyiptomiaknak is, ilyenek a gótikus katedrálisok, a tibeti mandalák vagy az iszlám művésze.

Első pillanatban ezek után felvetődik a kérdés, hogy vajon mit keres a nem természetes ábrázolásmód racionális, maximálisan horizontális érdeklődésű, ismeretanyagú korunkban? De vajon valóban ilyen-e korunk, illetve valójában hova vezetett a hatalmas horizontális ismerettágulás? A tudomány korszerű álláspontjáról kiinduló dialektikus valóságsszemlélet szükségszerűen ismét vertikális irányba fordult, illetve helyreállította a horizontális és vertikális nézőpont dinamikus egyensúlyát. A korunkra elsősorban jellemző vertikális vizsgálódás, a mikro- és makrovilágok kutatása során ugyanis eljutottunk az öt érzékszervű földi ember számára már közvetlenül nem érzékelhető, eddig ismert világunk törvényeitől eltérő törvényszerűségekkel rendelkező világok új dimenzióinak megismeréséhez... A gondolkodás vertikálisításához ma nem égi és pokolbeli lényekkel való hierarchikus kapcsolat hiedelmén keresztül jutottunk, hanem a mikro- és makrovilágok új dimenzióiról való tudásunk és a velük való szerves összefüggésünk tudata útján. Ez egyben annak tudatát is jelenti, hogy mi magunk is többdimenziós lények vagyunk, tehát élményeink is többdimenziósak. Sőt, közvetlen földi világunk horizontális szemlélete is átalakul, és a minket körülvevő valóság csak úgy érthető, értelmezhető korunk szintjén, ha látjuk állandó, szerves összefüggését és metabolizmusát a valóság többi dimenzióival. Valóságfogalmaink kibővülnek és ártérkékelődnek, tudatunk többdimenzióssá tágul... A mikrokozmosznak nemcsak mikroszkóppal, ködkamrával dolgozó bűvárai vannak, hanem olyanok is, mint Bartók, Klee, Weöres. Saját mikrovilágunkba, a tudatalattiba nemcsak a modern pszichológia hatolt be, hanem a szürrealisták, expresszionisták is és a modern regény. A mélytenger most megismert látványanyaga sokban Tanguy vízióit igazolja, és az utóbbi évek egyre jobb elektronmikroszkopikus felvételei olyan jelenségek, formációk dokumentumai, melyekhez hasonlókat már előbb láthattunk ún. absztrakt vásznanon.

... Ez persze nem jelenti azt, hogy megszűnne a természetelvű ábrázolásmód értelme, hanem azt, hogy ez a kifejezésforma a valóság egyetlen szektorának egy bizonyos nézőpontú ábrázolására alkalmas, amely mellett más, illetve több nézőpont is létezik és az ezeknek megfelelő ábrát, vagy nem figurális megformálási mód is lehetséges. Azt, hogy miként alakítja át a kifejezés mód több nézőpontúvá válása a figurális ábrázolást, egy közismert példán figyelhetjük meg, Picasso Guernicája esetében... Visszatérve az erősen ábrát vagy nem figurális tanulmányok kérdéséhez, meg kell állapítani, hogy egy témakör ilyen jellegű művekben való analízise, körüljárása nemcsak élvezetes látvány hozzáférést számunkra, hanem didaktikai szempontból is rendkívül hasznos vertikális elemzés tanújává teszi a művészi megfogalmazás, transzponálás műhelytitkaiba beletanuló nézőt. Többek között Matisse, Picasso, Braque, Mondrian, Klee ilyenfajta sorozatai ismertek. Ilyen műhelymunkák, művészi „levezetések” bemutatása és ismertetése azért is fontos lenne, mert köztudomású, hogy a modern művészet bonyolult analíziseken, merész, áttételes összefoglalásokon alapuló megformálásmódja a legtöbb ember számára első látásra érthetetlennek tűnik...

... Más a tudomány és más a művészet, mondhatná valaki. De vajon annyira más-e? A valóság megismerésének két, egymást kiegészítő útja a tudomány, mely a megértés oldaláról közelíti meg a dolgok lényegét, és a művészet, amely az átélés lehetőségét nyújtja a megismerésre vágyó embernek. A kettő között természetesen nem vonható mechanikus párhuzam, fejlődésük egyenetlen, hol egyik, hol másik lép előbbre. A reneszánsz idején például a művészet tette meg az újat kezdő lépéseket, ma, úgy látszik, a tudomány. Kétségtelen az is, hogy a megismerés két oldala állandó kölcsönhatásban fejlődik és a megismerés teljes élményét a kettő együtt nyújtja...

... Feltétlenül megjegyzendő, hogy sok félreértés és hiba onnan adódik művészeti életünkben, hogy, úgy látszik, megfélemlítettünk az ember és társadalom kérdésfeltevése mellett az éppoly indokolt ember és világ (a szerző által korábban érintett természettudományi és egyéb társadalomtudományi szempontú – M. O.) kérdésfeltevéseinek fontosságáról és jogosságáról.

Ahogy a tudomány egyre sokrétűbben és mélyebben hatol az anyag titkaiba újabb és újabb kísérleti módszerei segítségével, úgy a művész is szokatlanul új megformálásmódok segítségével közelíti meg a valóság korszerű értelmezését és ábrázolását. És ahogy a tudomány mai eredményeit sokoldalú kísérletezés előzte meg, ugyanúgy a művészettől sem várható korszerű eredmény merész és sokoldalú kísérletezés nélkül. Adjuk meg tehát a lélek mérnökei, vagy ahogy József Attila mondja: az adott világ varázsainak mérnökei számára is a szabad kísérletezés lehetőségét.

(Új Írás: 1962. 1. 62–65.)

1/a

Papp Oszkár: A teremtés szépsége
(A természet láthatatlan esztétikája)
 (Részletek)

A szépség felismerése

Eddig a teremtésben megnyilvánuló szépségfeltételeket vizsgáltuk. Azt, hogy milyen szerves és elengedhetetlen feltétele minden életképes teremtésnek valamilyen genetikai (egy rendszer fejlődésével, alakulását befolyásoló környezeti tényezőkkel összefüggő, a rész és egész viszonyában megnyilatkozó, dinamikus – M. O. megj.) szimmetria, valamilyen alapvető mérték, amit – mivel mi is így teremtdtünk – harmonikusnak, szépnek értékelünk. A továbbiakban azt vizsgáljuk, hogy az ember tudatosodása, szellemi kibontakozása során vajon mi módon ismerheti fel a szépséget, hogyan lehetnek szépélményei, vagy másként fogalmazva, azt vizsgáljuk, a szépség felismerésének vajon mi az értelme, értéke, tudattágító, konzekvencia-termő lehetősége. A szépség felismerésének útja-módja az előzőkben vázolt teremtési folyamatnak megkettőzött átélése. Először kívülről, a jelenség külső jegyeiből, részleteiből kiindulva hatolunk befelé, az Egész felé: A jelenség vagy mű sajátos koordináta-rendszerében ismerjük fel a forma arányait, rendszerét, amely szerint a részek egymáshoz kapcsolódnak, és amelyben az energetikai metabolizmusok lezajlanak, anyagának metamorfózisai bekövetkeznek, ideamagja megjárja tapasztalatszerző körútját. Az így megélt jelenséget azután tudatunkban újra felépítjük.

Kötött nézőpontból csak a nézőpontunk szűk tudatskálájában megérthető jelenségek szépségét ismerhetjük fel. Minél kötetlenebb a nézőpontunk, minél elfogulatlanabban megértők vagyunk, annál több szépséget ismerhetünk fel a világban. Hiszen a természetben szinte semmi sincs, ami – valamilyen szempontból – ne volna szép. Ilyen kötetlen, rugalmas, különféle dimenziók iránt érzékeny „nézőpontból” bármely jelenségben felismerhetjük valamilyen esztétikai mérték érvényesülését. A dolgok megértése, célszerűségük, adekvát voltak felismerése szépségük titka. „Mikor a szépet megismerik, felbukkan a rút is: Mikor a jót megismerik, felbukkan a rossz is” – mondja Lao Ce, de hogy mit látunk szépnek és mit rútnek, az tudatállapot kérdése. Hozzátehetjük, hogy a teremtő folyamat fentebb vázolt értelmében az volna rút, amiben akár az idea hatóképtelensége, akár az anyag ellenállása következtében nem érvényesülne a teljes genetikai életvire az esztétikai mérték megszabta funkcionális-formai rend. Az ilyen alakulatok nem is életképesek, és a természetben sem tudnak tartósan megmaradni.

Visszatérve a szépség felismerésének kérdéséhez, le kell szögezni, hogy mindenféle kauzális módszer, logikai konstrukció csak gondolati segédeszközként, ideiglenes állványzatként jöhet számításba. A szépség felismerése végső soron csak intuitív módon elérhető, több síkú átélésállapot. Éppen ezért *lényegéről* szavakkal csak utalásokat lehet mondani, sőt még az is bizonyos művészi kifejezősmódot igényel. A teremtés szépségének az általunk választott szavakkal, fogalmakkal való jellemzése is csak durva közelítés, invokáló behangolódás lehet a szépélményekhez. A tervrajz vagy statikai számítás éppúgy nem architektúra még, mint ahogy az építőállvány is csak technikai segédeszköz ahhoz, hogy az épület realizálható legyen.

A szépség különböző szimmetriáinak, invariancia-feltételeinek geometriai, matematikai szimbólumokkal való jellemzése csak ilyen segédeszközök, állványzatok a bennünk kibontakozó szépélmény körül. Ezek sajátos nézőpontjai külön-külön könnyen az élmény elszegényítéséhez vezetnek. Együttesen és több síkon értelmezve azonban megnyithatják a jelenségek vagy művek azon rejtett összefüggéseit is, amelyek szükségesek a szépség felismeréséhez, mert mint Hérakleitosz mondotta: „A láthatatlan összhang a láthatónál erősebb.”

Koordináta-transzformációk lehetőségei

Ha a jelenségek koordinátáit nemcsak a formai megjelenés, de analógiás transzformációk lehetősége szempontjából is vizsgáljuk, lényegesen kitágul a szépségélmények területe.

Természettudományos kutatások megállapították például, hogy sok esetben ha valamely jelenség koordinátáinak egymáshoz való viszonyát valamilyen szabályos kulcs szerint megváltoztatjuk, a jelenség transzformációját kapjuk. Ez az eredetinek analagonja is. Thompson érdekes példákat mutat erre különböző halfajták és állatköponyák vizsgálata során Growth and Form című munkájában. A biológia szempontjait félretéve, számunkra ez azért érdekes, mert azt bizonyítja, hogy azonos fajtájú élőlények más-más életkörülmények közötti megjelenése más-más adekvát formai rendet eredményez, és hogy valamely élőlénytípus lehetséges változó életkörülményeit formai transzformációkkal követhetjük.

Ha már most a koordináta-transzformációk lehetőségeit nemcsak a fizikai, hanem pszichikai-men-

tális koordináták vonatkozásában is végiggondoljuk, ezzel az egy szemponttal is a megismerés és kifejezés gazdag módszeréhez jutunk.

Nyilvánvaló, hogy a pszichés vagy mentális szimmetriazavarok az anyagi forma szintjén is jelentkezhetnek és viszont. A művészetek élnek is ezzel a kifejezés-lehetőséggel. Leonardo karikatúrái, torz jellemképei például úgy keletkeztek, hogy a normális, arányos arc koordinátáit véve alapul, a rajzon valamelyik arcrészt – orrot, száját, állatkoponyarészt – egy irányban eltolt, miáltal sajátos, az átlagtól eltérő kifejezést jelenített meg. Az expresszionista és szürrealista jellegű művészetek is – minden időben – ezzel a módszerrel éltek. Bruegel és Bosch éppúgy, mint Dali, a gótika éppúgy, mint Modigliani. Tanulságos összevetni – az ember normális átlagarányait véve alapkoordinátaként – a különböző korok emberábrázolásában megnyilatkozó pszichés-mentális tendenciaváltozásokat. Az őskor emberének súlyos anyagba kötött világát szépen példázza a Willendorfi Vénusz néven ismert, horizontális irányban eltorzított arányú női figura, különösen ha összehasonlítjuk a gótika jellegzetesen vertikális tendenciájú emberábrázolásaival, például a chartesi katedrális valamelyik szobrával. Egy korszakon belül is találhatunk ilyen eltérő ábrázolásmódot, például ha a két kiváló barokk festő, Rubens és Greco figuráit vetjük egybe. Dürer csodálatos „imádkozó kezek” rajza („Egy apostol keze” című ecsetrajza – M. O.) másfajta lehetőségre hívja fel a figyelmet. Itt az a gondolat, melyet a gótika művészei rendszerint az ember fizikai arányainak vertikális torzításával fejeztek ki, a komponálás rendjének pszichikai-mentális koordináta-transzpozíciója útján kap formát.

Más művészetekben – például a költészetben, zenében – a tér helyett a téridő koordinátákhöz kapcsolódva vizsgálódhatunk, bár korlátozottan. A hangok egymásutánja még követhető így, de a hangszín és hangerő, éppúgy mint a költészet asszociatív vonatkozásai, vagy a festészetben a színek egymáshoz való viszonya, a tónus és valór gazdagsága már csak pszichés-mentális „koordinátákban” helyezhető el.

Olvasás a természet könyvéből

Tanulságos egy példa felvázolásán keresztül megnézni, hogy a szépségarány segítségével végzett formalelemzés esztétikai praxisa milyen élmények lehetőségét ígéri.

Műalkotásokban eleve kihangsúlyozottak a tartalmat megjelenítő formák szépség-szimmetriái, szimmetria alatt természetesen továbbra is az idea kifejeződésének strukturális ágenciáit értve. Az ezt hangsúlyozó részeket mellől elmaradnak az esetlegességek. A természet jelenségeiben lényegesen több, de ugyanakkor rejtettebb változata van a szépség szimmetriáinak, és nézőpont változtatásoktól függ felismerésük.

Nézzünk egy egyszerű természeti példát, mondjuk növényt, virágot. Induljunk ki olyan részletéből, amely bizonyos esetekben önmagában is egészet mutathat, például egyik leveléből. Világosan felismerhető. Van szerkezete, rendje, vannak szimmetriái. Céljának megfelelő, arányos, szép jelenség. Ugyanakkor hierarchiafok is, atom-, molekula-, sejtsztruktúrák összefoglalója – egy levél egy száron, ágon, növényen, vegetációban, tájban, földön stb. *Ha a levélből kiindulva nézőpontunk spektrumszakaszt egy-egy hierarchiafokkal emeljük, más-más harmónia lehetőségeihez jutunk.* Először egy levél formáját, színét, szerkezetét, arányait, sajátos szépségét nézzük. Esetleg – alkatunk szerint – megkíséreljük a felismert szimmetriákat, jelleget, szépséget mint hangot, vagy mozdulatot felidézni magunkban, vagy megpróbáljuk, legalább vázlatosan lerajzolni. Majd egy nagyobb egység részeként nézzük a levelet, például egy ágon vagy száron. Ez a nagyobb egység már – az előbbivel való minden rokonsága ellenére is – formában, színben, szerkezetben, arányokban más és másképpen szép jelenség.

Azután az *egész* növényt vesszük így szemügyre. Most már ennek arányait, szerkezetét, szépségét, formainvarianciáit vizsgáljuk, mint fentebb az egy levélét. Majd megnézzük az elemzett részeket elhelyezkedését, szerepét egy még nagyobb együttesben, például virágállványon, virágoskertben: újabb arányok és összefüggések, újabb szépségek tárulnak elénk!

Nézzük meg virágunkat egy még nagyobb együttesben is, a vegetációban. Figyeljük meg a szerkezeti, formai, színbeli vagy botanikai hierarchiában való részvételét, viszonyait, először hasonló minőségű, tehát botanikai, majd más létikű, létállapotú jelenségekkel összehasonlítva. Például hogy milyen állagának könnyűsége, formáinak hajlékony, íves jellege, színeinek áttetsző árnyaltsága a cseréphez képest, amiben van, vagy az asztalhoz viszonyítva, amin áll, vagy határozott forma- és színvilága milyen a háttért képező ég sokkal szubtilisabb színei, alakulatai előtt. Mindezek a jelenségek fizikai megjelenésének aránylag szűk, emberi szemmel könnyen befogható spektrumszakaszára vonatkoznak!

Ha ezt a spektrumszakaszt tagítjuk – egyelőre csak fizikai síkon –, az előbbiektől minőségileg eltérő megjelenésformákat, törvényeket, szimmetriákat találunk, ahol a levél mint egyedi, egész jelenség eltűnik, illetve átalakul. Ezt tapasztaljuk, ha valamely részletét nagyító vagy mikroszkóp alatt szemléljük, vagy ha egy táj részeként nézzük, ahol az egész növény vagy növénycsoport már legfeljebb csak egy

kis színfolt. Ezt láthatjuk akkor is, ha beavatkozunk sorsába, életébe, vagy különleges – a növény számára nem természetes – helyzetben vizsgáljuk. Így megint új és más jelenségekhez és az ezeknek megfelelő új és más arányokhoz jutunk: például ha nem természetes fény világítja meg vagy át, esetleg leszakítjuk, elégetjük.

Ha még tovább megyünk vizsgálódásunkban és a növényt téridőben szemléljük, a formák variációinak ismét más sorozatát nyerjük, a magtól és csírától a kifejtett növény formáin át, annak elhervadásáig, egyszeri jelenlétének lebomlásáig, illetve az újabb magig. Az egymást követő fejlődési szakaszok változásai, egymáshoz való viszonyaik, egymásba való átalakulásuk, valamint a fejlődés és lebomlás konzekvencia termő íve ismét más ritmust, szimmetriát tár fel, bontakoztat ki – miként egy zenemű.

A vizsgálódás lehetőségeinek következő foka az, amikor elhagyjuk a csak fizikai síkot, és a jelenséget mint érzelem- vagy gondolatforma kifejezőjét nézzük, a jelenség mögött a létbehívó ideát, annak karakterét, tapasztalatszerző tendenciáit, anyagba költözésének célját és sikerét keressük. Ez esetben a jelenséget, például a megfigyelt növényt mint hieroglifát vizsgáljuk. Mozgás-, illetve alakzattendenciáit, erővonalait, erőterét, téridőbeli elhelyezkedését, „szinhangját” megfigyelve kutatjuk az idea és anyag misztériumának szépségsszimmetriáit. A részletelemeken túl, megfigyeljük a részformák és résztendenciák összképét, eredőjét – mely már eszközként más, mint az elemei külön-külön. Majd ráhangolódunk „hangulataira”. Vizsgáljuk érzelmkifejező jellegét s a már nem egyedi, hanem általános, „archetipikus” formát, és e forma értelmét bontjuk ki a jelenségből, szépséginvariánciái segítségével.

Ily módon vizsgálódva – kezünkben a szépséginvariánciával mint analógiakulccsal – lehetőségeink egyre többértévé válnak. A felismert formainvariánciák mögött egész analógiasorozatok lehetnek. Felderíthető, milyen analóg megjelenésformák létezhetnek más létsíkon. Például milyen lehet egy ilyen arányok szerint szerveződött kristály vagy egy ilyen karakterű ember. Ebben az értelemben „hasonlít-e” valaki az ismert, látott emberek közül a vizsgált jelenségre? Vagy milyen lehet egy ilyen szerkezetű, hierarchiájú államképződmény? Esetleg – ha győzi képzeletünk – építsünk fel egy egész kozmoszt, ami szintén az analógiamag szépségsszimmetriái szerint alakul.

Más irányba kiterjesztve kutatásunkat, kíséreljük meg a *belehelyezkedést* a vizsgált jelenség, virág létébe, úgy, hogy felvesszük formarendjének asztromentális pozitúráját. Ehhez először vissza kell vonnunk ideiglenesen tudatunkat létünk azon szektoraiból, melyek a botanikai fejlődésszakasz óta fejlődtek ki a kozmoszban. Ezután fokról fokra elképzeljük, átéljük a viráglét különböző aspektusait, sőt viszonylatba helyezzük saját, megfelelő létvonatkozásainkkal. Ez az utóbbi, a *szinkron létállapotátélés különösen tanulságos élményekhez segíthet*.

Az anyaggal, földdel való kapcsolatnak például egészen sajátos állapotát jelenti a helyhezköttőség, begyökerezettség és az ily módon való táplálékfelvétel. Vajon egyéni „gyökereink” hova kötnek? Nedvdúse „talajunk”, illetve nem férne rá némi mentális „tápsó”? Nem ragadtunk-e gyökereinkkel túlságosan az anyagba és ha igen, milyen vonatkozásban? Elgondolkozhatunk – élményszerűen – a helyhezköttöttség és a mozgás lehetőségeiről.

A mienknél könnyebb, lazább anyagból való testépítés milyen formalehetőségeket nyújt a virágnak? A virág szárának formája mennyivel könnyedebb, rugalmasabb a mienknél, de mennyivel kiszolgáltatottabb? Levél vétagjainak célszerű fényasszimiláló berendezése kapcsán felvetődhet a „fényhez” való viszonyunk kérdése. A virág levélvétagjai másfajta esztétikai megjelenés finomabb ritmusa szerint helyezkednek el a mienknél. Mi indokolja az állati, illetve emberi vétagformát? Vajon az életbehívó idea elérte már vétagjainkban a tökéletes formát? Szerveink befogadó-tudomásulvevő és aktív jellege is megvizsgálható ilyen összehasonlításban.

Ha átéljük a növény magkonzekvenciát termő virágjának építését, a célszerű koncentrációnak kitűnő példáját nyerhetjük. Tanulságos konzekvenciák szűrhetők le a virág-porzó-bibe egységének sajátos androginitásából, ha ezt a múltban és jövőben lehetséges létállapotként értelmezzük. Hamvas Béla kitűnően fogalmazza meg ezt az állapotot Fák című írásában: „A két nem állandó ölelésben tartja egymást, s egymásba olvadja mézét.”

Végül az évenként változó csíra-virág-mag, csíra-virág-mag metamorfózisok az élet-bardo ritmus közvetlen analógiapéldái. Ez a gondolat sor csak nyers vázlata egy lehetséges élmény alakulásának, amit valamely jelenség formaelemzése, esztétikai vizsgálata nyújthat. Mert más a most már több síkon értelmezett esztétikai mértéke, szépsége egy ápolat pompájú rózsának, mint egy létküzdelemben edzett gaznak vagy merev kaktusznak, más egy súlyos-tömör termést hozó növénynek vagy olyanak, mely termését a szél szárnyára bízta. És ismét más a növények könnyed, tagozott esztétikuma, mint a kövek, kristályok merev törvényrendje, vagy a zoológiai lét helyhez nem kötött, az előbbieknél sokkal bonyolultabb szimmetria komplexusai. Az ilyen élményszerű létállapotélés a vizsgált jelenséggel való unió intenzitásaig fokozható.

(1962. gépelt kézirat nyomán)

2.

Pap Gábor: Csáji Attila kiállítása. Fényes Adolf Terem
(Részletek)

Hányan és hányan indultak el így, költők, zenészek, képírók és -faragók, ilyen nemes és fájdalmasan szép hevülettel ebben a mi kuszált századunkban – hová? – „az istenek ellen”. (A recenzió mottója József Attila Könnyű, fehér ruhában című versének utolsó versszaka. M. O.) De talán inkább úgy kellene mondanunk: a bálványok ellen. Mert bálványokat, butítókat, lankasztókat, mindenféle mozgás útjában állókat, dönteni valókat aztán igazán szép számmal szült ez az egyébként melengetőnek, anyásnak éppenséggel nem nevezhető kor.

Sokan indultak el az istenek ellen, de kevesen érték célba. „Akik hódítani indultak – írja egy helyütt Kassák igen szépen –, végül is meghajtják szép fejüket a megalázó tehetetlenségben.” Ám ha csekély is azoknak a száma, akik végig bírták a távot, ha a többség messze a cél előtt feladja is a küzdelmet, annál fényesebb dicsőség jár a kitartó keveseknek. Azoknak, akik a felismert korszerűségtől sarkallva tehetségük maximumát igyekeztek kamatoztatni embertársaik szolgálatában.

A sok tanácstalan, kapkodó próbálkozás után végtelenül megnyugtatóan hat egy-egy olyan kerekded, részleteiben és egészében egyaránt kimunkált, harmonikus gesztus, amilyenrel ez a méreteiben nem, de igényeiben annál tágabb teljesítmény. Csáji Attila eddigi munkássága meglep bennünket. Csofátalatos ez a derűs magabiztosság, ahogyan ez a fiatal művész fokról fokra – és mindig a legalkalmasabb pillanatban és helyen! – tovább építi azt a világot, amelynek megteremtésére pályájának kezdetén, alig több mint fél évtizede, erős hittel elszánta magát. Nyoma sincs itt görcsös erőfeszítésnek, tétova bizonytalankodásnak. Mintha a szenvedés mozzanata teljesen kiküszöbölődött volna a szülési processzusból.

... Az a művészi magatartás, amely az érzelemlátás közvetítő-szűrő szerepét mindenekfölött becsüli a hétköznapi valóság művészi átírásának aktusában, nemhogy nem vált korszerűtlenné napjainkra, ellenkezőleg: lépten-nyomon – és ez esetben különösen meggyőzően – tanújelét adja annak, hogy az őszi lombokon megcsillanó alkonyati fényrezdülések rögzítésén túl még igen-igen sok fontos közölnivalója van korunkról...

Felemelő, erősítő érzés tudni azt, hogy olyan művészek kortársai vagyunk, akik nem hagynak bennünket öröklött bálványaink bénító-butító törvényei szerint élni. Köszönet érte nekik. És köszönet Csáji Attilának azért, mert elkötelezte magát e mellett a magasztos – ugyanakkor nagyon is hétköznapi, mondhatnánk: kifejezetten népművelő célzatú – eszme mellett...

(Művészet, 1969. 1. 36–37.)

3.

Csáji Attila Hamvas Béláról

... Az az új avantgarde generáció, amely a hatvanas évek eleje-közepe körül jelentkezett – s amelyhez én is tartozom – sokat köszönhet Hamvasnak. Itt elsősorban Bak Imrére, Csutoros Sándorra, Halmy Miklósról, Molnár Sándorra gondolok, hogy csak néhányukat említsem... Számunkra az előző avantgarde festőgeneráció működése inkább papírizú tény volt, mint valóságos. Könnyebben megismerkedhettünk a friss nyugati áramlatokkal – kétségtelen elsősorban a reprodukció szintjén –, mint a kortárs hazaival. Nem hogy nagy visszatekintő tárlatokra nem nyílt alkalom, de még a kis műtermi bemutatók is csak elvétve valósultak meg. Így hamarabb megismerkedhettünk Veszelszkyvel vagy Komiss-sal, Gyarmathyval a fehér asztal mellett személyesen, mint munkásságukkal. Az ideológiával kicsit más volt a helyzet. Kállai Ernő, Pán Imre, Mezei Árpád vagy Hamvas Béla írásait – ha kissé utánanyomoztunk – könnyebben volt megtalálni. Visszatérő személyes beszélgetésekre számomra az említettek közül már csak Hamvas Bélával és Mezei Árpáddal nyílt alkalom, hiszen Kállai Ernő meghalt, Pán Imre Párizsba került. Mindkettőjükkel folyamatos kapcsolatunk alakult ki, s hogy a modern művészetekhez fűződő elképzeléseik eltértek egymástól, ez korántsem zavart, inkább segített. Hamvas nemcsak vonzódott a nonfigurációhoz, hanem szellemi megalapozásában is segítségünkre volt. Az ideológián túli képi érzékenysége hatékony kritikussá változtatta... Fontosnak tartotta, hogy kövesse kiállításainkat. Ha véletlenül valamelyik kiállításomra valamilyen ok miatt nem tudott eljönni, levélben mentette ki magát. Bizonyára hasonló emlékeket mások is őriznek. Képeim közül főként a 67–70 között festett „Jelrások–Üzenetek” ragadták meg. Ezekről többször beszélgettünk, főként képi tisztaságukat és strukturális következetességüket dicsérte.

Amikor először jelent meg nálam, 1966 körül, a falakon még főként a hatvanas évek elején készült

expresszív-szürrealis jellegű munkáim voltak, a „Halottsirató”, „A sejt hálójában”, „A Hold súrolja az idő tájait” és hasonló költői című és atmoszférájú munkák. Hamvas végigsétált köztük, majd komoran megszólalt:

– Tudod, hogy milyen erőket szabadítasz fel ezekkel a képekkel, s vajon tudsz-e parancsolni a fel szabadított erőknél?

Fenyegetőnek, de ugyanakkor költőinek is éreztem a kérdést, melyre nem szükséges válaszolni – legalábbis szavakkal –, de azért annyit megjegyeztem:

– Erők? Talán lények, melyeket hogyha felszabadítunk, meg is szabadulunk tőlük.

Rám nézett, majd nem szólt semmit, csak intett, hogy mutassak újabb képeket. Közben elővette dohányos dózniját, megsodort egy cigarettát, megnyalazta a papírt, rászorította a megsodort dohányra, kettétépte, majd az egyik félre rágyújtott. Mindezt komótosan, méltóságteljesen csinálta, szinte szertartásosan. A későbbiekben láttam, hogy sokszor visszatér ez a mozdulatsor. Az újabb képeknél lassan felengedett. De közvetlenebb kapcsolatba csak a „Jelrások–Üzenetek” idején kerültünk. Azért mesélem el ezt az epizódot, mivel pontosan jelzi, hogy véleménye határozott volt, belőle fakadó és kemény. Nem véleményének becsomagolására törekedett és szimpátia keltésre, hanem gondolatainak pontosítására. Egy megtalált és elvált szellemi vonal és élettechnika következetes megvalósítója volt. Nem volt szüksége udvariaskodásra. Az érzékenysége mellett volt benne valami monolitikusan egyszerű. Az a magatartás-forma, mely sugárzott belőle, legalább olyan élmény volt, mint a gondolatai. Hozzásegített bennünket ahhoz, hogy az elzártág nehéz idején megkeményedjen a gerincünk s differenciálódjék az agyunk...

... Az objektívizálódott elképzelésekből azok tudtak beépülni elgondolásaimba, magatartásomba, amelyek nem kitalálások, hanem olyanok, mint a mesék, intenzíven belülről fakadók. Azok, amelyek a bennem levő életerőt segítették vagy segítik. Azt az életerőt, amely a Bhagavadgítá szerint anyaméhe minden létezőnek. Hamvas egyik munkájában arról ír, hogy: „az élet annyi, mint helyet foglalni, tért hódítani, kitágulni, nőni. Az élet szüntelen terjeszkedés. Különösen ha az ember az anyagban már nem nőhet, nő a szellemben és a lélekben. A láthatatlanban mint tűz, míg elég.” ...

1981 december

(Bosnyák Sándor: Hamvas Béla nyomában című kéziratos kötetből)

4.

Csáji Attila íásaiból

F É N Y B Ő L

A fények játékát ősidők óta nézi az ember
a víz felületén
a lobogó lángban
a napnyugtában és csillámpalában
az emberi szemben és lidércclángban

A valóságot tünékeny képe idézi
És a tünémeny valósága a fény

a megfoghatatlan érzékelhető
a megfoghatatlant érzékeltető
a fény mely a létünk

tudósok mondják:

kölcsönzött fényből élünk

F É N Y B Ő L

mi oly sok millió
kilométerről

üzen
a Nap nekünk

bölcsek mondják:

F É N Y B Ő L

mely a befelé végtelen tér
mélységéből
belőlünk árad

(1961, gépelt kézirat nyomán)

E század az élet s a szellem roppant kataklizmáit élte át. Széthullt az az emberszabású világegyetem, melyben a láthatóság dominált, s amelynek gondolati és tapasztalati igazságai egy közvetlen érzékszervi realizmusnak voltak alávetve. Szétzúzódtak az értékhalodák. Az emberiség előtt felnyílt és megtorlódott az összes emberi érzékenység- és léttapasztalat. Egy hatalmas, soha nem látott technikai civilizáció roppantotta szét az ellangyosodott kapcsolatot a természettel.

A változás a lét minden területét érinti. A tudós és a művész kutatásai és a forradalmár tettei mindenki életét befonják. Ennek ellenére az új valóság nem tudatosul magától értetődően, az érzékelés és a gondolkodás tehetetlensége folytán, melyeket nagyrészt a már normává stabilizált klisék szabnak meg.

Mindenkinek meg kell vívnia a harcát egy sablonmentes érzékelésért és gondolkodásért. E harc együtt jár egy átgondolt és átélt világszemlélet kialakításával, melynek zártságát feloldja a figyelmeztetés: az út folytatódik ott is, ahol most a horizontot sejtjük. A törvények nyitottságát vallo, a kép maga is nemcsak közöl, de sugárzásával átélésre kényszerít, s egy folyamatot indít el. Együtt vallo minden építővel az átgondoltság és a rend fontosságát, de századunk ilyen igényét leginkább az organikus és dinamikus rend elégítheti ki.

A művészet átél gondolkodás. A festés intenzív, sűrített élet, melyben az összesűrűsödött létproblémák vizuálisan kulminálnak. Magában az anyagban valósul meg a vizuális gondolat és meditáció, s így különösen követeli az aktusban a legteltesebb koncentrációt. A festő számára fontos annak a belső klímának a megteremtése, melyben vizuális gondolatai a legközvetlenebbül objektívizálódhatnak.

Az elképzelés olyan, mint egy tojás, melyben a meleg hatására konkrétabbá organizálódik az élet, hogy amikor megvalósult, a tojásból kikelve optimális tagadása legyen a tojásnak.

Képeimnél a rend, melyben megszilárdulnak, nem geometrikus, hanem az élő szervezet rendje, nem biológiai asszociációk hasonlósága alapján, hanem egy belső dinamizmus kényszerűsége miatt. Születésüket nem hangulati benyomások determinálják, hanem egy szellemi küzdelem aktuális megoldása.

Nem kötődöm irányzatokhoz. A szürrealizmus és a nonfiguráció között volt meg a lehetőségem a legkevésbé doktrínér módon megteremteni vizuális létezési képletet. Már régen megértettem, hogy a tasizmusban, az anyagon keresztül, egy paradoxális visszakanyarodás történik a természethez, valamint a gesztikulációban is, mint ahogy a szürrealizmussal az általánosságok és konvenciók útvesztőjét átvágva, önnön természetünkkel épül ki a legközvetlenebb kapcsolat. Egy nyitott szellemiséget vallok magaménak, mely „befogadja minden valódi erő és gyengédség áramát”, s állandó önvizsgálatra és kutatásra kényszerít. Pont ez teremti meg a lehetőségét egy sajátos egyéni szintézisnek, melynek állandó mozgékonyságában érződik az egység. A korszerűség annak ijesztő probléma, aki nem elég nyitottan s érzékenyen él, más eredményeit vagy a sajátját túlélni nem tudja, s így sorsa a megrekedés, valamint annak, aki ezt pillanatnyi látványszintekkel igyekszik feledtetni. A törvény: a megteremtődés, a keménységében caligulai tagadás és tovább lépés.

Tovább lépés annak ellenére, hogy eredményeket hagy el.

1966 december

Az ember lényege: a szabadsága.

Ma az illúzióvesztés szabadságában élünk. A hamissá váló értékeket e század már társadalmi méretekben pattantotta szét. A cinizmus valahol több a butaságnál, bárgyúságnál, megtöretésnél, hiszékenységnél, de roppant kevés, ha nem sikerül akár általa is feltárni a frissebb érzékenységet, amely még képes új belső tartalmak megtalálására, formálására. Igazi értelme egy parabolisztikus igazságkeresés. Itt dől el, meddig ember az ember. Ez a mérce. Ahogy kiveszik belőlünk, úgy válhatunk salakká, hulladékká. Belső elszennyeződésünk ebből fakad. Krisztus azt mondja, akik áhitozzák és szomjúhozzák az igazságot, megelégtetnek. És boldogok azok, akik háborúságot szenvednek az igazságért. Camus nagyon jól tudja, hogy a boldogság mint cél – képtelenség. A boldogság adomány. Lehet kapcsolat, kiteljesedett pillanat, a megvilágosodás, valami olyasmi, ami feloldja az elkülönülést, az individualisztikus létbezáródást. A szabadság csak akkor nagyszerű, ha párosul az igazság áhitatával. Másként csak rombolás, destrukció, cinizmus, bizonytalanság. A detronizált értékek romjai közt nem újabb jelzőpóznákra van szükség, hanem annak a kényszerítettségnek a felismerésére, hogy a vizsgálódás nélküli élet nem embernek való.

Az igazság vonzásában való élésre.

Olvashatjuk mi Rimbaud-t, a Bibliát, Nietzschét, a buddhista írásokat vagy a Sánkhyát, csak annyiban segítenek, amennyiben ezt az érzékenységet felkeltik, ébren tartják, erősítik. Igen és annyiban, amennyiben nem a tunyaságot, a beletörődést, hanem a bennünk levő életerőt segítik.

1967

Hosszú ideig foglalkoztatott a gesztusban rejlő speciális érzékenység. Volt egy időszak, amikor az egymást követő gesztusok sorozata az egész képfelület akár egyetlen gesztussal végigíródo egységében valólt meg. Az időben egymást követő gesztusok, az előttük megvalósuló metszve, helyenként takarva rögzítődtek, s az így keletkezett struktúra alkotta a gesztusképet.

Ilyenkor a kéznek egy négyzet, illetve téglalap által meghatározott tánca – egymást követő pantomimikus mozdulatsor – íródik rá a képre, amelyen aztán a kéztánc időbeli folyamata egy feszültséggel terhes téri egységgé válik. Az akcióban születő képnek ez a felfogása kapcsolódik a csendes-óceáni iskola által elindított áramlatokhoz. A „spachti kalligráfia” 1964-ben vált uralkodóvá képeimen az ún. „Szürenon” sorral.

Jó néhány képen megjelenik ebben az időszakban is a konstruáló szándék. A gesztusok szövevényéből alakuló kép – asszociatív kapcsolódást követve – alakulásában lelassulva helyet ad egy mérlegelő képépítésnek. Ez arra hivatodik, hogy kibontsa a felrakott gesztusokban lehetőségként felismert célt. A kompozíciók asszociatív tartalma általában a szerves világhoz kapcsolódik. (Címük: „Organizmus I–II.”, „Centrális organizmus”, „Pár” stb.) Téri mivoltuk irracionális. Néha táji képzetekkel bír („Kö-ikonok”, „Mediterrán táj” stb.).

Míg a „Szürenon” kompozíciók színben gazdagok, addig a későbbiek („Dinamikus organizmus”, „Metsződés” stb.) színben redukáltak. Általában feketék (1965–66). Ezek a kompozíciók komor erőktől, dinamikától duzzadnak. Sokszor egy centrális magból robbannak szét. Végletes vállalásai a pillanatnak.

Az első lényeges változás 1964 körül a gesztikuláció megjelenésével, a második 1967-ben következett be: a színek megfagyásával (eluralkodnak a fémszínek) s a fénynek a kompozícióba történő speciális beiktatásával (dombormű jelleg).

Üzenet című soksz. szöveg alapján
Jelrácok
1967 – 1970

A „Feketék”-ről:

Jelenleg az ipari termelés hulladékanyagaiból konstruálok assemblage-okat. Az anyagfelhasználás hasonlatossága ellenére alig van valami köze a pop-art-hoz. Az alkotást ettől eltérő preconcepció határozza meg. Speciális anyagokat válogatok ki: azokat használom fel csupán, melyek bizonyos tárgyak burkolására készültek, eleve funkcionális hulladékok, s így ezek a formák a mindennapok primer banalitásai (hullámpapír, préselt tojástartó, alufólia, rongyok és konzervdoboz tetők stb.).

Tulajdonképpen az a felfedezés kényszerítette a „mindenképpen elkoptatott” anyagok felhasználására, hogy még ezek is elemi erejű vizuális intenzitások hordozói lehetnek, csupán megláttatásukra az új viszonylatteremtés, a szempont megváltoztatása, felfrissítése szükséges. Ezek az anyaglenyomatok – számomra a materiális lét plasztikai értékű árnyképei – tulajdonképpen formailag is paralelizálhatók előző képeim jelrendszerével.

Nyilvánvaló bennük a koncentrált konstruáló akarat. A sík-tér, a színtelenség-monokromitás és fényigény; geometrikus formák és szabad energikus gyűrődés-rendszerek; drámai felhang és a mindennapok tárgybanalításai, a fémszerű hatás és a kacsatok stb. visszatérő kettősségei. E képek szuggesztív energiái pont ezeknek az alapellentéteknek a kikísérletezett modellálásából fakadnak.

1971

A kollázsokról

Ez a sorozat tipikus műhelymunka. Amikor a „Feketék” születtek, gyűltek fel bennem azok a képszerkezési problémák, melyeknek egy része ezekben az anyagkollázsokban fogalmazódott meg. A „Tiszteletadás Kassáknak” darabjaiban (a „Feketék”-kel ellentétben) a személyes jelenlét tudatosan visszaszorított. Elsősorban anyagszerkezési és kompozíciós problémák foglalkoztattak készítésük közben. A képsík következetesen diagonális megszerkezése – áttételesen – assemblage-aimban is visszatér. A „Feketék” energikus léttel telítettek. Drámaiságuk robbanásig feszült. Ezek a kollázsok lendületükben és színeségükben is higgadtak, és egyetlen térproblémára fűződnek fel.

Ugyanebben az időszakban születtek a kiállításon látható konceptuális grafikák. Nem mellékproblémák ezek. Belső indíttatásuk hasonló, mint a „Feketék”-é. Ezek is a kikerülhetetlen „indusztrializálódásból” és áttételes következményeiből: a külső és a belső szennyeződéséből fakadnak. Nem magyarázzák a „Feketék”-et, inkább egy magatartásforma világítódik meg új eszközzel általuk.

A „Feketék”-ről és A kollázsokról című írás a Csáji Attila kollázsainak kiállításához
/Kassák Klub, 1976 nov./ készült ismertető szövege alapján

... A Szürenon esetében a nyitottság mellett az itt és most hangsúlyozódik. A szókreáció 1964-re datálódik – tőlem származik, ebben az évben festett képsorozatom címe. A szürrealizmus és nonfiguráció összevonásából keletkezett – ahogy erről a szó maga vall. De ez jelentéstartalmának csak kis részét hordozza:

Négy egymásra épülő jelentésrétegből áll:

1. Szürrealizmus és nonfiguráció.
2. Szürrealizmus non – a szürrealizmus tagadása egy olyan belső fejlődés után, melynél a szürrealizmus tapasztalatainak birtokában történik a továbblépés. A szürrealizmus itt már csak múlt, megjárt állomás.
3. Szürreális telítettségű nonfiguráció – olyan nemábrázoló festészet, amelynek atmoszférája szürreális, tudatosan vállalja a formák asszociációs gazdagságát.
4. Sur et non (szürenon) – „felett” és „tagad”. A „hivatalos” és „divatos” irányzatok *destrukciójának* tagadása. A *nyitottság* további megőrzése, egy független emberi kutatómód vállalása. Az ITT és MOST elfogadása.

Mindebből következik, hogy a Szürenon számára az utolsó évtizedek művészeti áramlatai közül elsősorban azok jelenthettek további inspirációt, amelyek egy ilyen szürrealizmust megjárt attitűddel, ha lazán is, összekapcsolhatók: az informel, a pop art, az arte povera, conceptual art, mobile art stb. Hiszen a Szürenon zárt ideológia helyett egy sajátos belső utat, ennek modelljét alakította ki a továbblépéshez. A személyes és individuális jegyek nem lúgozódtak ki ideológiai megfontolások miatt. Nem az irányzatokhoz való kapcsolódás frissességében különbözött, mondjuk, Pauer és Bak, hanem az egyes irányzatokból fakadó ideológiákhoz való hűségben. És abban az igényben, hogy saját ideológiájuk mennyiben nőjön ki az egyetemes és helyi talajból...

(A Néhány adat a magyar nemábrázoló művészet különböző irányzatai, valamint a pop art, conceptual art stb. kiállításairól, eseményeiről című írásból)

5.

Pauer Gyula: „Feszültség”

Pauer Gyula vagyok, 28 éves, szobrász. Megpróbálom összefoglalni néhány percben az utóbbi időben leginkább foglalkoztatott problémáimat egy általam legjellemzőbbnek tartott szobrom elemzésén keresztül.

A megfeszült idegpályák, a függőhidak szerkezete, az organikus és geometrikus formai intuíciók együttes élményhatásából szerveződött bennem a szándék, hogy megmintázzam ezt a szobrot. Ennek megfelelően sajátosságai nem új természetélményből, hanem egyfajta természetélmény sajátos realizálásából fakadnak.

Ha térben két egymástól távol álló függőleges egységet lerögzítek, és ezeket megpróbálom egy vízszintessel (egyenessel) összehúzni, vizuális értelemben létrejön egy speciális feszültség-alaphelyzet. Akkor, ha a két függőleges egység különböző pontjait kötöm többszörösen össze, ez az alaphelyzet differenciálódik. Ha pedig az összekötő egységek, erővonalak között teremtek kapcsolatot, a hatás fokozódik. Az erővonalak egymáshoz közelítésekor kis erőközpontok jönnek létre, eltávolodás esetén a két szélső függőlegesen ható erőt érzékeltük elsősorban, a differenciálás következtében figyelmünk az erőközpontok felé irányult. Valóságos dráma alakul itt ki, hiszen a különböző erőközpontok által kifejtett hatás megteremtí az erők formába öltözött dialógusát. Komplex értelemben pedig egy olyan vizuális megvalósulás, amely a kapott erővonalak értékében adekválódik.

Szobromat, miután téri kiterjedése erősen frontális, az optimális nézőpontoknak megfelelően látványegységekre osztottam, melyekben két kitartó pillér között a szobortörténetnek egy egységnyi részlete játszódik le. Ez három okból is jelentős:

Igy érhettem el, hogy két látóegység viszonylatában az ezen belüli erő(k)... egyértelműsége megvalósul, illetve különböző nemű és alakú formaalakulatokká rendeződhessenek, a racionális fizikai értékek megsértése nélkül. Szeretném hangsúlyozni, hogy sohasem ellenőriztem fizikai helyességét szobromnak, mindig csupán esztétikai, vizuális értelemben gondolkodtam.

A másik ok az volt, hogy ily módon látványegységeket addig szaporíthatok, míg az élmény maradéktalanul megvalósul. Létrehozhattam egy olyan szerkesztési módszert, mely lehetővé teszi a bevezetés – tárgyalás – befejezés hármását. Természetesen szigorúan formai értelemben, amely nem zárja ki, hogy a bevezetés esetleg befejezés is lehet, hiszen a kifeszített rugó éppúgy húzza a bal kezemet jobb felé, mint viszont. Kompozíciós értelemben ez a reláció törvényszerű. Mégis ha a történet során bekövetkezik a kulmináció a különböző irányú erők összeapásának helyén, a szobornál formai értelemben valaminek

el kell dőlnie, ami meghatározhatja a plasztika kezdetét és befejezését, természetesen az előbb említett egyensúly megsértése nélkül. A kibontakozás késleltetése, a tömegek szükségszerű csoportosítása, az erők begyűjtése adja ritmusát, harmóniáját, dinamikáját egy ilyen mozdulatlan, elemi küzdelemnek. A győztes mindig az erő. Az alakzatokban ésszerűbben csoportosított erő – a rendszerezés során alárendelődött, félresiklott, rossz értelemben kifejlődött erővel szemben.

A harmadik jelentősége egy ilyen felbontásnak már nem is ok, hanem következmény, az ugyanis, hogy az érzékelésnek időben kell történnie, a látványegység egyben időegység is. A „Feszültség” című szobornál ez alárendelődik viszonylag kis mérete miatt (3 méter 30 cm). Ez a szobor inkább fölveti, mint megoldja ezt a problémát. Bizonyos látótéren túl (a néző) már nem képes rendszerezni a látottakat, vagyis a szobornak mindig csak a részleteit látja. A kitartó pilléreknek ilyenkor az a feladatuk, hogy rendszerbe foglalják a látottakat, támpillérei a szobornak is és a nézőnek is.

Csak éppen megemlítem, hogy az időben történő befogadás esetén, vagyis ha a szemünknek időre van szüksége ahhoz, hogy végigpásztázza a szobor teljes hosszát, felületét, (akkor) a formarend új törvényeiből fakadó, egymásnak felelgető, gyors egymásutánban, gyors egymásutániságban bekövetkező pillanatnyi élményhatások erősen korlátozzák a szemlélő asszociációs lehetőségeit. Képzletét lekötő a gyors feltárási munka, így közvetlenül érvényesülhet a szobor szándéka, kevésbé motiválják a szemlélőből eredő és a szobor jelentését nem feltétlenül alátámasztó képzettársítások. Természetesen ha a szobrot épülettel vagy objektummal együtt helyezem el, figyelembe kell venni szemléltetőségének a rendszer által megszabott határait. Ezért az ilyen szobor optimális élvezhetősége csak betervezés esetén lehetséges. Az ilyen jellegű plasztikáknak tehát alárendeltségükből fakadnak pozitív tulajdonságaik. Ebben az értelemben nem térek el a klasszikus építőművészeti hagyományoktól.

(1968, gépelt kézirat nyomán)

6.

Pauer Gyula: PSZEUDO

A PSZEUDO magyar megfelelői: ál, hamis, nem valódi, valódinak látszó. A szobrászatban Pauer Gyula 1970-ben készült munkáival kapcsolatban került alkalmazásra. A szobor egyik feltűnő tulajdonságát jelzi, s ezen keresztül a szobrászat egy új aspektusát. A PSZEUDO szobor nem annak látszik, ami valódi formája. A PSZEUDO szobor nem a szobrászatról beszél, hanem a szobrászat helyzetéről.

A PSZEUDO szobor egyik történeti előzménye a MINIMAL ART. A MINIMAL ART néhány egyszerű geometrikus formára redukált plasztika, melynek sokkírózó hatása éppen a tiszta, puritán megjelenése, a díszítő hatások vagy az érzelmesség tudatos kerülése. A másik előzménye az OP ART művészet illuzionista technikája. Az OP ART a tiszta formát a mozgás végtelen lehetőségébe oldja fel. Az OP ART azonban megmaradt síkművészetnek, díszítő illuzionizmusnak.

A PSZEUDO a MINIMAL-szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét hazudja, s tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képét vetíti. A leképezés fotóeljárással történik, a szobor felületén egy másik szobor felülete jelenik meg. A PSZEUDO szobor így egy tárgyon egyszerre jeleníti meg a létezőt és a látszatot, az anyagot és az anyagtalant. A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja. A PSZEUDO végül is a következő szobrászati témákat tartalmazza:

1. A plasztika meglétét
2. A plasztika hiányát
3. A PSZEUDO jellegű attitűdöt, a tárgy manipuláltságát.

E témák kilépnek a szobor anyagi teréből és funkcionális értelmezést keresnek. A következő értelmezést tartjuk megfelelőnek:

A PSZEUDO jelleg a szobor plasztikai manipuláltságát jelenti. A manipuláltság a művészet általános egzisztenciáját jellemezheti. A PSZEUDO szobor formai és technikai manipuláltsága csak szimbóluma a szobrászat (és a művészet) egzisztenciális manipuláltságának.

A modern művészet a XX. század utolsó harmadában a fogyasztói cikkek útját végigjárva került a társadalmi manipulációk örvényébe. A PSZEUDO szobor természetesen nem beszélhet a művészeti cikkek árának, forgalmazásának, reklámmódszereinek és tárgyi funkcióinak manipuláltságáról, mert a PSZEUDO szobor nem történeti értekezés, nem szociológiai dolgozat és nem illusztrált népszerűsítő előadás. A PSZEUDO szobor plasztika, amely önmagát mint manipulált plasztikát mutatja be, és ezzel a manipulált egzisztencia létét bizonyítja. A PSZEUDO önmagát leplezi le mint hamis képet, vagy legálábbis mint összetett, hamis látszatot írádo objektumot.

A PSZEUDO azonban nem kötelezi el magát csupán a leleplezés aktusának. A PSZEUDO szobor az egyszerű és konkrét tárgyak felületére óvatosan új felületeket helyez, s a tárgy felületére finoman ráakodódó vizuális elemek új szemszögből mutatják be a formákat. A PSZEUDO tehát nemcsak tagadja a manipulált egzisztenciát, hanem igenli is, amikor megvilágítja összetettségét, szerkezeti gazdagságát. Végül is a PSZEUDO nem értelmezhető egyirányú állásfoglalásként. Az igen és a nem dialektikus egyiségében önmagán túl a világba mutat, de vissza is tér önmagába. A PSZEUDO nem filozófia, nem történelem, hanem az, ami megszületése pillanatában is volt: szobor.

A PSZEUDO addig egzisztál, amíg a látszat igaz tényező és viszont.

Budapest, 1970 október

(Sokszorosított gépirat nyomán)

7.

Csáji Attila: Pneumatikus objekt

1970 november 16-án a Stuttgarti Építészeti Műszaki Egyetem részére *Architekturdüls síkátíró* érkezett, egy 2 m 30 cm x 2 m 30 cm-es ládában. Az elektronikus irányítású gép – számos más lehetősége mellett – építészeti rajzok alapján *szimuláns terek létrehozására alkalmas*. A műszer együttes működését komputer irányítja. A rendkívül érzékeny szerkezetet a gépet burkoló láda belsejében elhelyezett, felfújható, külső ütközésektől és rezgésektől védő műanyag párnák óvták.

Engem a síkátíró potenciális hulladéka, a LÁDA érdekelt.

A láda adatai: Mérete: szélesség: 2 m 30 cm
hosszúság: 2 m
magasság: 2 m 30 cm

A láda felső 2 m x 2 m 30 cm-es része 30 cm-es vastagságban lerekesztett. Ebben a részben helyezkedik el a külső nyomásérzékelők által vezérelt kompresszor.

Anyaga: rétegelt lemez, belül dupla, fekete műanyag borítás, nyomásérzékelőkkel.

A láda a kiállítási helyiség középpontjába kerül. Az új feladatokat ellátó védőburkolat az egyik oldallapjára fektetve kerül kiállításra. A láda külső rétegelt lemezborításából 190 cm x 60 cm-es rész hiányzik. Ezen a nyíláson keresztül be lehet lépni a láda dupla műanyag fólia borítású fekete terébe. A műanyag fólián – a láda belső sarkában – az „Architekturdüls síkátíró” pontos műszaki adatai mellett fotók és a gép képességeinek érzékletes leírása szerepel. Röviden: meghatározott fényképfelvételek letapogatásából a gép elkészíti az objektum pontos építészeti tervrajzát, amelynek alapján az bármilyen meghibásodás után rekonstruálható, illetve a megfelelően kiválasztott rajzok alapján szimuláns belső terek kialakítására is alkalmas. Az ismertetés hosszasan sorolja a gép kitűnő tulajdonságait. Szállításához nagy körültekintés és elővigyázatosság szükséges, ezért egy hatalmas légpárnázott ládába tették, amely maga egy kisebb szoba méretű stb. A kompresszort a gép súlya hozza *működésbe*, a szenzorok a legkisebb nyomás csökkenésére reagálnak: kiegyenlítik.

A kiállítóteremben a belépő súlya hozza működésbe a *kompresszort*, az érdeklődő *néző*, aki a láda belsejébe elhelyezett képek szemléletébe, illetve az ismertetés olvasásába mélyed. A kompresszor először a bejárat nyílás melletti fóliákat fújja fel, melyek megduzzadva a bejáratot egyhamar elfedik. A ládában maradt *semml* tovább *agresszívizálódik*. A három oldal és a tető dupla fóliái telítődnek fel, egyre kisebbé téve azt a légteret, amelybe a néző került. A láda támadása menekülésre készíti a szemlélőt, aki a légpárnák közt átpréselődve, vagy a bejárat alsó, 60 cm-es szabadon maradt nyílásán távozik.

A műanyag fóliák túlfeszülése automatikusan kikapcsolja a kompresszort, szelepeket nyit, mellyel egyidejűleg a légpárnák ereszkedni kezdenek, hogy újabb ingerlésre a szelepek ismét záruljanak, s meginduljon újra az akció.

(Csáji Attila: Konceptuális grafikák című kiadvány nyomán, 1976, megjelent 200 /számozott/ példányban)

8.

Csáji Attila válasza Pauer Gyula „Kartoték” felhívására 1971 szeptember

A kartoték adatai: Hely: Bp. XVIII. Keszöce u. 3.
Anyag: csomagolópapír
Méret: 228 mm x 160 mm

Technika: tollrajz, fekete filc

Műtárgy címe és tárgya: Borítás, célinformációval

Művész neve és kora: Csáji Attila, 32 éves

Érték: erősen ingadozó

Állapot: enyhén megviselt

Leírás:

Klasszikus arányú (aranymetszés) kettős téglalap. Hátul, fenn, háromszög alakban nyitott, lenn ellentétes irányú ismételt háromszög forma – zártan. A vizuális egység *enyhén térbeli* jelenség, mely az anyag sérülési veszélye nélkül egy darabig fokozható. Függőleges irányú hajtás közepén, az objektum egyéb részein nehezen képletezhető gyűrődések és ráncok. Maga az *alapanyag választottan triviális*. Mindez abból következik, hogy: jelenleg az ipari termelés hulladékaiból konstruálok festett assemblage-okat. Speciális anyagokat válogatok ki, azokat használok fel csupán, melyek *tárgyak burkolására készültek, s eleve funkcionális hulladékok*, így ezek a formák a *mindennapok primer banalitásai* (hullámpapír, préselt tojástartó, rongyok és konzervdoboz tetők stb.). Tulajdonképpen az a felfedezés kényszerített a „mindenképpen elkoptatott anyagok” felhasználására, hogy ezek elemi erejű vizuális intenzitások hordozói, csupán megláttatásukra a viszonylatteremtés, valamint a szempont megváltoztatása szükséges. Ezek az anyaglenyomatok – számomra a materiális lét plasztikai értékű árnyképei – tulajdonképpen formailag is paralelizálhatók előző képeim jelrendszerével.

A jelen esetben például a kalligrafikus elemek horizontális és vertikális irányultsága korrespondenciát ÜZENET című sorozatommal. És még egy apróság: a tartalma is üzenet.

A fentiekben vázolt prekonceptió készített arra, hogy a felhívásra legújabb művemként a *kartoték árnyképét, potenciális hulladékát*: a PAUER GYULÁNAK CÍMZETT BORÍTÉKOT küldjem a gyűjteménybe.

(Csáji Attila: Konceptuális grafikák című kiadvány nyomán,

1976, megjelent 200 /számozott/ példányban)

9.

Beke László bevezető szövege a Progresszív törekvésű (fiatal) festők és szobrászok című kiállításhoz készült ismertető füzetben

Milyen művekkel jelentkeznek a magukat progresszív törekvésűnek valló művészek? – (Jellemzés egyetlen asszociatív fogalmakkal és annak valamivel bővebb kifejtésével)

Ezüst

a fémszín központi szerepet tölt be Csáji Attila új festői periódusában; sejteni lehet, hogy szimbolikus utalások hordozója. Hol vidám, tarka színekkel körülvéve, hol sötét mélységek fölött hálóként feszülve. A színek hatását felerősíti a faktúra – az így születő formák *organikusan* bonyolódnak egymásba.

Kobaktók

Csutoros Sándor plasztikai csuklós izületekkel, tehát *szervesen* egymáshoz kötődő forgástestek – szabálytalan csavarodással egymásra következő kihatások és elszürkülések. A fa belesimul a körülhevő térbe, és akadály nélkül lebeg, – ha pedig kontaktusban van a talajjal, formarészletei védekezőn fordulnak egymás felé.

Hot

az egymásból következő tételek megőrzik hangulati függetlenségüket a zenében, mert nem egyszerre halljuk őket. Így váltja egymást téri irányváltoztatással hét tabló, nem kell egyszerre látnunk brutális robbanást és lilába hajló álomvilágot a *szürrealizmus* hagyományaiból kiinduló Gyémánt László kompozícióján.

Csigakövület

Méhes László finom koloritú, kisméretű formái burjánzó kagyló- és csiga-struktúrákká dermednek, ám létrejöttük dinamikus tendenciája feszültséggel tölti meg a pillanatnyilag mozdulatlan *organikus* képződményt.

Növénygeometria

Papp Oszkár síkra redukált formái ölelkeznek, egymásba harapnak, egymásból nőnek ki – úgy viselkednek, mint élő *organizmusok*. Nem véletlenül: genezisük kiindulópontja valahol a biológiai szférában keresendő. A színek világosan határozottan válnak el egymástól – engedménytétel a geometrikus, művilég rendezett világ felé.

Biomechanizmus

jobb híján így nevezhetjük *Pauer* Gyula Feszültség c. szobrát. Monumentális alkatrészek kulcsolódnak össze és lényegülnek át egymásba – engedelmeskedve a deformáló belső erőeknek. Dinamikus átmenet a konstrukció és a *szerves* forma között.

Dagerrotip

a múlt század kezdetleges fotóinak melankolikus világára nyílik ablak *Rádóczy* Gy. Gábor grafikáin. Bénító szürkeség mossa össze a formákat, denevér borítja följük szárnyait. A pop art elidegenítő montázs-technikája itt a nosztalgikus *álombéli* emóciók szolgálatába állott.

Pop-ítta

a pop-alkotás általában triviális. A festői érdekek, a hagyományos esztétikum jelei néha csak melléktermékként jönnek létre benne. De jelenvalóak! *Siskov* Ludmil felnagyít, tehát brutalizál – ezáltal viszont a *szürrealis* szépség talajára érkezik.

Virágerotika

Zeisel Magda kompozíciói is *organikusak*. Akkor is, ha kalligráfiáját hideg kék alap objektiválja, akkor is, ha az „anatómiai” részletezés jogosultságát élettelen, de provokatív festékfoglalat adja – de leginkább akkor, mikor gomolygó, transzluclid rózsáslila képződményt hoz létre.

A kiállításon a mai avantgarde számos irányzata képviselve van. A heterogenitásban bizonyos mértékig mégis rendet teremt az, hogy bár különböző aspektusokból, de minden egyes művész szembenéz az organikus-szürrealis problémakörrel. Ettől a középponttól egyrészt a konstruktivitás, másrészt a pop art irányába vezetnek összekötő szálak – három lehetőség arra, hogy a művész megküzdhesen a korszerű címmel.

1969

10.

Sík Csaba utószava a Szürenon című kiállítás katalógusához

Vasari nem ismert tolvajnyelvet, olyan egyszerűen írt a reneszánsz mesterek munkáiról, ahogy az asztalos-céh mesterei beszélgethettek egy „remek”-ről, több szakkifejezésre sem volt szüksége, mint nekik. Tehát eszközök, eljárások közmert neveit használta csupán, melyek ugyanazt jelentették Firenzében, mint Velencében, ugyanazt a művészt és a megrendelőt. Nem is számítana ma műértőnek; művész és közönség kapcsolatának elüzettedése óta a műértő személy igazolása a tolvajnyelv, olyan szótár és grammatika, melynek nincs egyezményes jelentése, nincs világos értelme. A műértő ennek az üzleti kapcsolatnak a piócája, tömör falanxot igyekszik alkotni művész és közönség között, nehogy megért-sék egymást. Nehéz lenne eldönteni, melyik félnek árt többet. A művészt munkája örömetől fosztja meg, a tegnapi divat ideáljait akasztja képre-szoborra, kísérletet sem tesz egyéniségének, újdonságának megértésére; a nézőt terrorisztikus szóáradattal hallgattatja el, nehogy úgy feleljen a mű kérdésére, mintha egy ember szolt volna hozzá.

Pedig a művészi alkotás ma is, minden uniformizálódás ellenére is: egy életrajz fejezete. Személyes vallomás, a személyesség teszi hitelessé, a vallomásszerűség érvényessé. Persze, része egy tágabb szellemi közösségnek is, mozgalomnak, irányzatnak, s minél engedelmesebben olvad bele, annál jelentéktelenebb része. Egymással párhuzamos, egymást keresztező művészeti törekvések divatját éljük, melyekben a karaktert adó technikák, eljárások, látásmódokon kívül, néhány közös vonás is felfedezhető; ezeket nyilvánvalóan nem a mozgalmak parancsolják az időnek, hanem az idő a mozgalomnak. A szép már nem kulcsszó, legalábbis a görög, reneszánsz tradíció értelmében nem. A mai kép, szobor nemcsak szép, de művészi sem akar többé lenni. Szabadulni akar ettől az ellenszenves diktatúrától, mely rangsorolta a dolgokat, a természet és a teremtett világ tárgyait éppúgy, mint kapcsolatukat az emberrel, a megvetettség bélyegét sütvé a hétköznapra. A művészi diktatúrájával küzdő művészet hétköznapi akar lenni.

Papp Oszkár és Csutoros Sándor kepei között ez a közösség fedezhető fel, hiszen a tömegkommunikáció eszközei terjesztette vizuális világkép éppoly része – s nem rangtalanabb része – az emberi világnak, mint az organikus világ formái, s formát teremtő mozgásai. Figyelmet érdemel a rokonság, de még több figyelmet a különbözőség. A közöset vidáman táncolja körül a műértő, komoran definiálja a tolvajnyelv, de az egyéni felfedezése a nézőre vár. Ez a felfedezés teszi alkotó-tárrá, ez ad neki örömet, ha nem engedi, hogy egy „esztétika” kiragadjon markából, s gyorsan meghámozza neki. A felfedezéshez nem okvetlenül kellene szavak; van mű, mely szóra bír, van, mely némává tesz. Csak annyi bátorság kell hozzá, hogy ki merje mondani a maga szavait, ha erre készíti a kép, s merjen néma maradni – amit az ún. szakértő sosem merne megkockáztatni. A művész ért ebből a hangsúllyal teli némaságból.

1969

11.

**Ungváry Rudolf írása az 1969-es Szürenon című kiállítás katalógusához csatolt
kék betétlapon**

Magyarországon a húszas évek elejétől a képzőművészeti életben a szünetek okozták a legnagyobb nehézségeket. Legjobb művészeink közül sokan vagy külföldön találták meg a kibontakozás lehetőségét (Moholy-Nagy, Amerigo Tot, Kemény Zoltán, Vasarely), vagy idehaza visszavonultan, redukciók árán alakították ki gyakran erőzében maradt életműüket.

Ami a harmincas években még újszerű volt, ma már befejezett tény: nálunk azonban sokan még csak most fedezik föl. Az olyan megjelenési formák, mint a pop art, az akciófestészet, az informel vagy akár a szituatív határjelenségek, mint a happening még szokatlanabban festenek, még bizalmatlanabb fogadtatásra találnak a két háború közötti demokrácia-szegény korszak posztdeákparti illuzionizmusságban fölnevelkedett közönségünk előtt, mint a húszas években az expresszionizmus. Aminek az eltelt fél évszázadban kellett volna megtörténnie, a fölzárkózásnak, az „állandó késés” művészete fölszámolásának, az csak a hatvanas években indult meg lassan. A hatvanas évek elején jelentkező generáció számára azonban – s ez alapvetően megkülönbözteti őket az előzőktől – már nem a Munkácsy–Bernáth örökség megtagadása volt a fontos; számukra ez az örökség már egyáltalán nem is létezik. Elődeik és hagyományaik nem az illusztratív festészet korlátolt illúzióvilágából származnak, bár a hagyományos művészetszemléletben megrekedt környezet eléggé megnehezíti fejlődésüket.

Röviden talán ez volt az oka annak, hogy az újonnan jelentkező nemzedékek tagjainak nemcsak egyénileg (ami nyilván elkerülhetetlen), hanem a kollektív fejlődés szempontjából is előlről kellett kezdenie mindent. „Szociális” magára találásukat ugyanakkor megnehezítik a csoportalkotás nehézségei. Mivel a homogén, kizárólag azonos törekvéseket egyesítő társulások kibontakozása az érthetően kiélezettebb és szélsőségesebb esztétikai jelentkezés következtében nem olyan könnyű, az esetleg mégis létrejövő csoportosulásokban gyakran a legellentétesebb művészeti felfogások is találkozhatnak. Egyéni világukban, szemléletükben ezért nem feltétlenül találhatók közös vonások, elsősorban inkább a helyzetük hasonló egymáshoz.

Ennek a kiállításnak a résztvevői, jobban mondva azok többsége már két alkalommal jelentkezett a nyilvánosság előtt a Progresszív törekvésű művészek elég általánosan hangzó, de éppen ezért jobban is használható megnevezéssel. Új nevük – a Szürenon – már közelebről megjelöli tényleges helyüket, és egyben arra is utal, hogy valamiféle kiválasztódási folyamat megindulhatott a heterogén közösségben.

Azok a nehézségek, melyekkel művészeinknek jóformán koroktól függetlenül meg kellett birkózniuk az elmúlt évtizedekben, az egymás után jelentkező nemzedékeknek abban a részében, mely ösztönszerűen idegenkedett mindenfajta tekintélyelvűtől, a történelmileg kialakult „hazai” hagyományokban, az ún. természetelvű ábrázolásban művészetünk „állandó késésének” egyik okát látta, sajátos, szintetizálásra törekvő válaszreakciót hozott létre.

A szürrealizmus gyakran figurális és jóformán naturalisztikus megjelenítése azonban sok képen az informel törekvésekkel kapcsolódik össze. A művészek ugyanis ösztönszerűen szabadulni is igyekeznek a hangsúlyozottan epikus értelmezhetőségtől, ami a tiszta szürrealizmussal és szürnaturalizmussal könnyen együttjár, mivel fölismerték, hogy a képek minősége elsősorban a konkrét látványszerűsége múlik. Ugyanakkor csak kevesen mennek el közülük a látvány elemeire redukált, dekoratív abszolutizálásig, mivel ez megnehezítené, hogy számos olyan kérdést is földolgozhasanak, melyek – pótlandó a lemaradásokat – a mostani nemzedék munkásságában soron vannak.

A szürrealista és nonfiguratív törekvéseket egyesítő irányzatnak azonban van valami előzménye is a magyar képzőművészetben. Bálint Endre – Korniss Dezső – Vajda Lajos 30-as években indult nemzedékére gondolunk, mely a „konstruktív szürrealizmus” jelszavával indult annak idején. A konstruktív, geometrikus tendenciák azóta kissé a háttérbe szorultak, és legfeljebb az op-art technikákban ismerhetők fel. A „konstruktív-szürrealista” szándékok találkoztak a népművészet földolgozásának fontos feladatával és idővel a magyar szürrealizmus jellemző formavilágát teremtették meg. A Szürenon kiállítás képein is gyakran fölismerhetők ezek a mítikus, idolszerű formációk, esetenként az informel strukturális dekorativitásával és írásképszerűségével összeolvadva. Alaki szempontból éppen az különbözteti meg sokukat a Vajda nemzedéktől, hogy a nonfigurativitásnak elsősorban nem annyira a konstruktív, mint inkább az INFORMEL LEHETŐSÉGEIT igyekeznek kiaknázni. A képek másik csoportjánál ugyanakkor a népművészet helyett egy másik, ugyancsak valamiféle „TRIVIÁLIS NÉPIESSÉGET” kifejező irányzat erősödik föl, a pop art technikája, mely a maga nemében valószínűleg az ipari társadalom afféle pszeudoművészetének is tekinthető.

Az összekötő anyag a sokféleségben a kiállító művészek többségének organikus szemléletmódja.

Képeiken a világot általában szerves egységében igyekeznek megragadni, az intuíciónak ebbeli tevékenységükben hangsúlyozottan látványkiválasztó és nem látványrögzítő szerepe van. Az egyéniségek elemzésénél ezek az összekötő szálak nem minden esetben érzékelhetők egyértelműen, már csak azért sem, mert a kiállított képek a fejlődési utak különböző állomásait képviselik, és nem retrospektív áttekintést.

A bemutatott művek széles skálája a fiatal képzőművésznemzedék összerendeződésének és fölfejlődésének egyik jele. A magyar avantgarde szintetizáló törekvéseinek követésével jelentős feladatot vállaltak magukra, egy új művészeti kontinuitás megteremtését.

(A szórólap nyomán)

12.

Beke László írása az R-kiállításához készült ismertetőhöz

A műalkotás elévülhetetlenségéről szóló törvény értelmében a ...-ik század végére olyan nagy mennyiségű festmény, szobor, iparművészeti tárgy stb. stb. halmozódott föl a világon, hogy drákói rendszabályokat kellett hozni a művészeti termelés korlátozására. A krízisjelenségek először a nagyvárosi múzeumok táján váltak érezhetővé; a raktározandó anyag kiszorult az utcákra, komoly forgalmi akadályok keletkeztek, sőt egyes városrészek csak az aktok, tájképek és portrébüsztek hegyein keresztülűrt járatokon vagy légi úton voltak megközelíthetők. Aki tehette, vidékre költözött. Miután a metropoliszok periferiáin létesített hatalmas műtárgylerakóhelyek lassan egész országrészeket kezdtek bekebelezni, a helyzet valóban tarthatatlanná vált.

Néhány művész ekkor cselhez folyamodott. Az engedélyezett évi kontingensen belül maradván, néhány hófehér táblát készített, és azokat lehetőleg olyan területen állította föl, ahol az artártalom – így nevezték a műtárgytelítettség által kiválasztott pszichés betegségeket – még nem érte el azt a küszöböt, melyen túl már genetikai következményekkel is számolni kellett. A fehér táblák uralma több évig tartott, látszólag minden különösebb hatás nélkül, később azonban egyes pszichoszociológiai kutatások csalhatalanul bebizonyították, hogy a társadalom ily módon befolyásolt tagjaiban egészséges hiányérzet keletkezett. Amikor például egyes fehér táblákra kísérletképpen nagyon egyszerű jeleket – színfoltokat, geometrikus idomokat stb. – helyeztek el, a szemlélő a vártnál jóval nagyobb intenzitással tudta azokat felfogni. (Egyébként a nem befolyásolt gyermekek is hasonlóan reagáltak.) Bár még távolinak tűnt az az idő, amikor a világ minden táján felhalmozott műtárgyhegyek sorsával komolyan lehet foglalkozni – hiszen olyan bonyolult problémák vártak megoldásra, mint az anyag átértékelése, hasznosítható részének új felhasználása stb. –, a kezdeti eredmények mégis nagy társadalmi fellendülést váltottak ki. A felkiáltójel-szerű egyszerű táblák mellett megjelentek a bonyolultabb síkbeli és térbeli formációk is (azelőtt érthetetlennek tartották volna őket), majd különféle szerkezetek, melyeknek kezelését vagy a velük való játékot az emberek igen gyorsan megtanulták, sőt egyes tudósok kutatásaikhoz is ötleteket merítettek belőlük. Egyre nőtt a száma azoknak is, akik nem nevettek és nem is sértődtek meg, ha némely művész didaktikus ábrákat mutatott nekik, vagy furcsa kis tükrökkel mutatott rá legitimebb vonásaikra, környezetük alpári de nagyon is valóságos részleteire.

Sok más érdekes mozzanat idézhető még e régmúlt korszakból, de mindez az iskoláskönyvekből is elolvasható. Azonban még ma sem árt emlékeztetni a fehér táblák történeti szerepére. Bizonyos értelem-ben gondolkodni tanítottak meg minket.

(1970., a kiállításához készült ismertető nyomán)

13.

Rózsa T. Endre: Az utak összeérnek?

Fontos és jelentős kiállítás volt 1970 decemberében a Műegyetem R épületében. A mai fiatal magyar képzőművészek két legnagyobb csoportosulása: az Iparterv-csoport (akik nem ipari formatervezők, de rajtuk ragadt ez a név, mert a két csoportkiállításuk 68-ban és 69-ben az Iparterv kultúrterében volt) és a Szüreenon-csoport most közösen állítottak ki.

Fontos ez a kiállítás, mert egy nemzedék arca rajzolódik ki belőle. És még fontosabb az, hogy ez a két, különböző gondolati alapon álló, számottevő csoportosulás egy helyiségen belül, a konkrét művek szintjén találkozott és került szembe egymással.

Legelőször üdvözlünk kell ezt a találkozást, mely remélhetőleg gyümölcsöző lesz mindkét csoport

alkotói számára. S valószínűleg az lesz, mert a kiállított művek egymás ellentétes fényében élesebbé tesszük a problémafelvetések kontúrjait.

A gondolati vízvázlatot a két csoport között azon a kérdésen húzódik keresztül, amit először Ady fogalmazott meg egyértelműen a magyar művészetben, és amely kérdés azóta is a legélesebben kísért: lehet-e a magyar európai?

A két csoport, ennek a kérdésnek tükrében, önmagán belül sem teljesen homogén. Ez érthető is. De a két alapállás világos: a Szűrenon elsősorban a mi társadalmi közérzetünk tudatos vagy ösztönös vállalásával próbál a magyar művészet folyamatosságába beleilleszkedni, az ipartervesek pedig a mai nyugati képzőművészet áramlásához kívánnak csatlakozni. Az Iparterv-csoport ideológusa, Sinkovits Péter így fogalmaz: A kiállítás (Iparterv-kiállítás, szerző megj.) koncepciója az volt, hogy azokat a művészeket mutassa be, akik az aktuális törekvések legjellemzőbb változatait képviselik. Ezek a fiatalok nem folytatják közvetlenül a hagyományokat, hanem a világ művészetének jelenlegi állapotában próbálták tájékozódni, a leghaladóbb avantgarde törekvésekkel együtt lépni.

Itt kell megjegyezni: a szakadék a két csoport között nem olyan mély és merev, mint az az eddig elmondottakból kitűnne. Sok – fontos – közös mozzanat van a két csoportban, de ezek megtárgyalását terjedelmi okokból el kell hanyagolnunk. Ezért inkább a különbözőségekre helyezem a súlyt, és főként azt kísérlem megvizsgálni, maguk a konkrét művek hogyan viszonyulnak a magyarság – európaiság alapkérdéséhez.

Mit jelent elsősorban ez a kérdés: magyarság – európaiság? Mint az ilyen kérdésfeltevések általában, a kizárásra kényszerítő: magyarság *vagy* európaiság, helytelen szemléleten alapul. A helyes megközelítés az összekapcsoláson nyugszik: magyarság és európaiság.

Le kell szűrnünk annak a helyzetnek következményeit, hogy tarthatatlanná vált a századelő lebecsmérítő meghatározása: a *balkániség* (eredendően hamis tudati) kategóriája. Manapság az igazán balkáni Bulgária is jól fejlett ipari államnak számít egy újonnan felszabadult afrikai ország mellett. E század első felének kelet-európai városi értelmisége az *européer* jelszó alatt vonult a nyugati kultúra asztalához egy kis morzsacsipegetésre.

Azóta – a társadalmi változások és egymás mélyebb megismerése miatt – a helyzet kölcsönösen megváltozott.

A mai nyugat-európai értelmiségnek nem jelent többé valami torz, barbár egzotizmust sem Kelet-Európa, de még Távol-Kelet sem. Ma ők figyelnek bennünket, de egész Kelet-Európát, Kubát vagy legújabbán Chilét is.

Részben ennek a megkülönböztetett figyelemnek a (kulturális) vetülete a lengyel, cseh vagy magyar filmrendezők nyugati sikere.

Ha a magyar képzőművészet valamikor is fel akar zárkózni a világ élvonalához, csak önmaga vállalásán juthat el ide.

Magyar képzőművészeknek lenni nem azt jelenti ma, folytassuk ott, ahol Szinyei Merse vagy Rippl-Rónai abbahagyta. Nekünk a mával kell szinkronba jutnunk. De mindent csak organikusan, saját, belső, logikus alapról lehet megcsinálni.

A minimal art folytatása a logikusan létrejött konstruktivizmusnak, és az amerikai pop art is organikusan jött létre az amerikai méretű konzum-társadalomból és a korai amerikai művészet örökös tárgyközeliségéből.

Hogy ezeket az ott organikusan létrejött nyugati áramlatokat ide egy az egyben átvegyük, az üres fantazmagória. Miután az alkotók nem a mai világunkra, hanem a nyugati képzőművészeti folyóiratokra támaszkodnak, szociológiai abszurdum, hogy ily módon – egy szűk, hisztérikus, sznob réteget leszámítva – valós műélvező közönség jöjjön létre.

Hosszabb távon e szűk, sznob rétegben sem bízunk, mert ők csak a divat szelében kóvályognak. Mivel ma a nyugati képzőművészeti lapok azt írják: a pop artnak és a minimal artnak befellegzett, most a conceptual art a sikk, vagy inkább „chic”, hamarosan ők is odébb fognak állni. Márpedig műalkotás közönség nélkül – ez abszurdum.

Sinkovits Péter elképzelése a kihagyásos Nagy Ugrásról rokonszenves, de naív ábránd.

Érzi ezt a két minimal art-os, Bak Imre és Nádler István is. Ők a maguk minimal art-jához megpróbálnak gyökeret keresni a magyar népművészeti motívumokban. És minél inkább sikerül ez nekik, annál inkább kezdik megletelni a bartóki szintézis felé vivő utat.

Hasonló a helyzet Lakner László esetében. Lakner pályája a kiállítás résztvevői közül a leghosszabbak közé tartozik, az 50-es évek végén indult, Csernus egykor nagy hatású szürrealista csoportja környékén. Amely csoport szintén a nyugati képzőművészettel szembeni lemaradásunkból kísérelt meg lefaragni valamennyit egy specifikusan magyar szürrealizmus megkonstruálásával. Akkoriban e csoport

létrejötte várható és időszerű volt, sőt útkeresésük formai oldalával is – hogy éppen a szürrealizmus-hoz próbáltak csatlakozni – egy adott kelet-európai alapállásnak feleltek meg.

Gondoljunk bele: bár hamarabb, mint nálunk, de a nyugati képzőművészethez képest szintén elkésve, Bécsben (Wiener Schule) és Prágában, tehát a Monarchia utódállamaiban, ugyancsak hasonló (és kissé üvegázi) csoportok jöttek létre.

A magyar szürnaturalista csoport egy szükségszerűségnek felelt meg, a Rákosi-évek kényszerű kihagyását igyekezett pótolni, de csakhamar világossá vált; az idő közben nálunk is továbbment. Emiatt a 60-as évek elején a csoport szétszóródott, és volt tagjai különböző irányokban kerestek kibontakozást.

Lakner a pop art felé próbált kiutat találni. És itt újra, élesen felvetődik alapkérdésünk: a magyarság – európaiság viszonya.

Szinte kézzel tapinthatóan, Lakner minél inkább vállalta a szellemi exportőr szerepét, annál inkább idegenné vált a magyar valóságtól. Zsákutcájának végső pontja Dorotya utcai kiállítása volt.

Sajnos, ennek a kiállításnak kritikusi, magyaros pontatlansággal az egészet újdonságnak tartották, vagy pedig – félve a meglegházi primórt – elkerülték a társadalmi kapcsolatok kérdését. Ekkor ugyanis lelepleződött volna a dolog talajtalansága és légbőlkapottsága.

Laknernek, ezen a kiállításon látott képe alapján: Amikor a Monarchiának még nagy volt a szája – úgy tűnik, éppen a vállalt közép-európaiság alapján, mégis sikerült továbbjutnia. Kiállított képe a „K. u. K. csatahajók a Boszporuszon” feliratú sovíniszta képeslevezőlap hatalmasra nagyított másolata.

A cs. és kir. fellezgős imperializmus groteszk és fanyar módon jelenik meg a pop art-on iskolázott stílus feszültségében.

Nem szándék nélkül tértem ki ilyen hosszan a magyar szürnaturalistákra. Közvetve vagy közvetlenül ez a csoport majdnem mindegyik kiállító festő előtörténetéhez hozzátartozik. Ez a stílus a felszíni, problémamentessé oldott Szász Endre-i variációjával a szélesebb közönséghez is megtalálta a maga útját.

Méhes László vagy Jovánovics György – bár áttételesen, mint Lakner – szintén ettől a csoporttól kapta az indító lökést.

Méhes Langyos víz c. képe: vízben ücsörgő hízott kispolgárok megvesztegetően fotószerű csoportja újra egy variáció a szürnaturalizmus meghaladására. Az időszerűtlen szürrealista sallangoktól mentes, fénykép hatású naturalizmus ennél a képnél sikeres és csattanóan ironikus. A kérdés itt csak az, vajon a továbbiakban is folytatható-e ez a stílus?

Jovánovics, akárcsak Lakner – Jovánovics egy erős Segal-hatás jegyében, a pop art felé keresett kiutat. De itt is újra ugyanaz a két probléma: Segal tökéletesen valóságghű gipszemberei Segal konzumtársadalmának elmagányosodását tükrözik. Nálunk ez a dolog azért egy kicsit másképpen néz ki. A másik kérdés a folytatás nehézségei: a pop art hullám levonultával – miután a magyar pop átvétel volt – folytatás nincs. Sajnos, attól tartok, Jovánovics gipszkollekciója ezért következtelen és zavaros.

Szentjóbey Tamás egy korábbi kiállításon kis ledugaszolt üvegben vizet állított ki Hűlő víz felirattal, szignálva és évszámmal ellátva. Ez az alapvetően művészetellenes Marcel Duchamp-i gesztus helyesen sugallta azt: a régi művészet halott. Mostani kiállított műve: Festmény vakok számára, hasonlóan ideológiai gesztus. Festővászonra felragasztott magnószalag-csíkok egy magnófej végighúzása esetén hangjeleket adtak. Vagyis Szentjóbey éppen a legfontosabbat, a látást kapcsolta ki a festményből.

Szentjóbey a Hűlő vízzel, úgy látszik, iskolát teremtett. Erdély Miklós egy termoszt állított ki Tavalyi hó felirattal. De sajnos, ez a gesztus csak egyszer értelmes, s tökéletesen felszínes volt megterhelni a címadó Villon-idézettel (Mais où sont les neiges d'antan?). Kiállított nagyobb méretű műanyag medencéje, amiben kilyukasztott tejkonzervekből sűrített tej folyt élesztőkockákra és macessztáblákra, miáltal gáz fejlődött az élesztőből, kétségtelenül fanyar és morbid humorú. Emiatt Erdély nem vette észre, így mindez egy epikus anekdóta, ahol, céljával ellentétben, éppen a II. világháború náci vérengzéseit és a szervezett zsidóirtást bagatellizálja el. Ugyanez a kátyú: Erdély attitűdöket vesz át a német Vostell-csoportból, és legfeljebb magyaros anekdotát csinál belőle.

Hencze Tamás az egyik legszínvonalasabb, legkövetkezetesebb kiállító. Kitalált egy olyan eljárást, amit senki sem használt a világon: fotóhenger végiggördítésével fest ritmikus, elmozduló kontúrú foltokat. Színvilága harmonikus, és mérsékelt távolságtartó hatású: fémesezűst, sárga és szürke.

A mobil egy kicsit magyar műfaj. Moholy-Nagy indította útjára, majd 50 évvel ezelőtt. Kepes György is foglalkozott fénymobilokkal, és a mobil mai legnevesebb képviselője, Nicolas Schöffer, szintén magyar származású.

Ezekhez az alkotókhoz kapcsolódik Haraszty István is kiállított művével, egy hatalmas mobilgéppel, mely belső vezetősínein acélgolyókat futtat végig különböző hang- és fényjelek kíséretében, míg a golyók induló helyzetükre vissza nem jutnak. Ez a poétikus gépezet azt bizonyítja be számukra, rendkívül

színvonalas formában, hogy a gép még pszichológiailag sem feltétlen emberellenes mechanizmus, és nagy méretei ellenére is lehet akár olyan, mint egy játékos kisgyerek.

Külön ki kell emelnünk Haraszty igen bonyolult gépezetének precíz technológiai pontosságát. Már csak azért is, mert nemrégiben Z. Gács György gondolatilag is, technológiailag is jóval egyszerűbb modeljeit a technológiai hibák csúrájában hatástalanná tették. Ahogy Rózsa Gyula, a Népszabadság kritikusa szellemesen írta: hasonlóak, mint nyugati társaik, „csak éppen az a magyaros ízű pontatlanság, mester-ségbeli-ipari megbízhatatlanság színezi hatásukat, ami a külföldi példákból hiányzik.”

Csáji Attila képei felületi érzékenységének jellemzésére Tapiést tudnám említeni, akinek képi textúrái olyanok, mint az öregemberek arca, vagy a kiszikkadt, repedező spanyol föld. Ahogyan a fény hatásait kutatja, erről talán a rayonista Larionov juthat az eszünkbe. De Csájinak semmiféle lényegi köze nincs se Tapiészhez, se Larionovhoz. Csájinak megvan a maga konok útja. Képeit szinte a monokromitásig egyszerűsítve, taszító fekete és fémes ezüst színeket használva indusztrializálódó környezetünket kísérli meg átérezni és kimondani a festészet eszközeivel. És egyúttal ugyanazon a képen belül harcot indít az ipari környezet ridegsége ellen a kívülről jövő változó hatásainak kihasználásával.

Itt említeném meg pontosabban, mit értek én az organikus folytatáson. Nem azt, hogy ha Csáji a fény festői természetével foglalkozik, akkor vegye föl Egy József elejtett fonálát. Már csak azért sem, mert Egy a képen belül foglalkozott a fénnel, Csáji pedig a képen kívüli fény képen belüli hatását vizsgálja. Az organikus folytató festészet problémafelvetései ne egy elmúlt magyar művészethez kapcsolódjanak, kötődjenek össze organikusán a mai magyar társadalommal, a képek gondolatköre gyökerezzen organikusán a mai világunkban. S ennek a kapcsolódásnak igényét erősen érzem Csáji munkáiban.

Pauer Gyula Pseudo címmel kiállított szobrai Kant egyik legmélyebb kategóriájával a „mintha”, az „als ob” kategóriájával lehetne a legjobban meghatározni. Fali relíeffe üveg alapon egymástól azonos távolságban levő, teljesen azonos alakú és nagyságú félgömbök sorozatából áll. De ezek az azonos félgömbök azáltal veszítik el azonosságukat a szem számára, hogy a fedő szürke és a fehér szín különböző, egymáshoz viszonyítva szinte zenei ritmusban borítja el a felületeket. És ennek a szokatlan színezésnek másik furcsa tulajdonsága, hogy a valóságban domború felületeken a horpadtság érzetét kelti fel. Hasonló „als ob” gondolatra épül másik szobra is, ahol a valóságban sík fémfelület, szintén színezés révén, gyűrött és egyáltalán nem fémszerű benyomást kelt.

Csáji, Hencze és Pauer törekvéseit átgondolt, kiegyensúlyozott lehetőségnek érzem. Egyfelől azért, mert olyan irányban keresek kibontakozást, amerre tudomásom szerint más nem tapogatózik. Ennélfogva a másodkézből való epigonizmus súlyos vádjában alig lehetne őket elmarasztalni.

Másrészt azért, mert ők, „az anyagba leszálltak” társadalmunk tudati valóságának helyes átélése, és ennek az átélésnek a festői-szobrászi anyaggal való kapcsolatba hozása révén olyan ritmus, mennyiség-minőség, fény és anyag viszonyokat tudatosítanak bennünk, melyek konkrét, mai társadalmi közérzetek és tudatformák képzőművészeti megfelelői.

Az e képzőművészeti alkotások által felvetett problémák végiggondolása – mert nem öncélú játékok az esztétikummal – tehetséges és következetes alkotóknál jelentős mélységig feltárják számunkra az adott társadalmi tudatot. Sőt, még az öncélú festészet is tudósít, ha felszínebben is, valamiféle társadalmi tudatról, vagy esetleg hamis tudatról. Ebben az esetben szociológiái jelentősége van.

Nem könnyű ezeket a végiggondolásokat megtennünk. A fényképezés és a film megjelenésével és tömeges elterjedésével képi látásunk egésze természetszerűleg átforgalmazódott. Ez a folyamat bizonyos területekről kiszorította a festészetet, más, új területeket viszont megnyitott a számára.

Maguknak a festőknek a látásmódja is megváltozott.

A film – joggal vagy jogtalanul – nem sokkal megszületése után rögtön a kulturális érdeklődés centrumába került. Ez az eltagadhatatlan tény is jelentős hatással volt a festészet további fejlődésére.

De nem múlt el nyomtalanul a festészet fölött a tudományos-technikai forradalom vagy a műélvező közönség átrétegződése sem.

Minden eddiginél bonyolultabbá vált a festészet helye a művészetek között, és minden eddiginél a festészet formanyelve és e formanyelv és a közönség kapcsolata.

Régóta időszerű már e kérdések tisztázása itt Magyarországon, ahol e problémák megoldása a történelem hullámverései miatt napjainkig elodázódott. De a mai helyzet – egy új festőgeneráció színre lépése idején – minden eddiginél kedvezőbb. Most jött el az igazi ideje annak, hogy feloldhassuk e kérdések feszültségét a festészetünk valóban lényege szerint funkcionálhasson: legyen híradás a társadalmi tudat mélyrétegeiből.

(Kritika, 1971. 6. 54–57.)

14.

Mezei Ottó: Az Anyag és forma a képzőművészetben című kiállítás koncepciója

A kiállítás a TIT célkitűzésével és programjával egybevágó sorozat első részének tekintendő. A következő kiállítás, illetve előadás az építőművészet és a zene vonatkozásában vetné fel az anyag és forma összefüggéseit. A képzőművészet területén ezek az összefüggések konkrétan, kézzelfoghatóan jelentkeznek, mint az építészetben vagy a zenében, ez indokolja a sorozat indítását ezzel a kiállítással. A kiállítás egyben kísérleti jellegű is: a művészek nemcsak a képzőművészeti alkotásnak kijáró igénnyel tárják műveiket az érdeklődő közönség elé, hanem a tudományos analógiák felfedezésére való ösztönzéssel is. Mindenképpen műalkotásokkal állunk majd szemben, de olyanokkal, amelyek mögött kiindulásként – közvetlenül vagy közvetve – az anyag különböző szintű elemi megnyilatkozásai, szerveződései formái állnak. Csupán kiindulásként, hiszen a művész – ha elemi formákkal dolgozik is – az anyag fölül emelkedik és új formakapcsolatokat, színviszonyokat teremt.

Az egyes művészek tehát elemi formatípusokkal dolgoznak, amelyek a természet világában fellelhetők, ritkább esetben látványszinten (pl. kristályok), inkább műszerek segítségével, behatóbb vizsgálatok alkalmazásával. Ezek a formatípusok az „anorganikus” és „organikus” világ elemi szerveződési formái. A kiállítás – ismételjük – nem tudományos illusztratív anyagot kíván nyújtani, csupán azt szemléltetni, hogy különböző művészek koncepciózusan összeválogatott alkotásai formatípus-sort adnak ki, az egyes szerveződési formák invenciózus felhasználásával, egyszerűbb vagy összetettebb variálásával. A sor – az anyagi megjelenés vetületét tekintve – az ún. „szilárd” formákkal kezdődik, az időfaktor bekapcsolásával a „dinamikus” és a „növekvő” formákkal folytatódik (beleértve az „ágas rendszert” is), majd az „energia” formákkal zárul. A sorrend tekinthető önkényesnek, a folyamatosságot és a formai kapcsolódást a rendezés hivatott biztosítani.

A rendezés célja, hogy a jelzett folyamatot érdemleges művekkel láttassa, a lehetőségekhez képest minél gazdagabb kombinációkban. Nem művészcsoport szerepeltetése az irányadó, hanem a formatípusok folyamatos (ti. folyamatszerű M. O.) bemutatása, bonyolultabb szerveződések ezért nem jöhetnek számításba, illetve csak annyiban, amennyiben egy-egy formatípus keretébe illeszthető. A műfaji változatosság viszont a rendezés egyik alapvető célja, a festményeket és plasztikákat, illetve konstrukciókat vászon felhasználásával készült reliefek, fotók, szerigrafíák, zománcablák, alkalmasint kollázsok egészítik ki. Ez a műfaji változatosság egyben arra is utal, hogy a mű és az ember kapcsolata a szokványostól eltérő módon is értelmezhető. A mű lehet sík felület vagy háromdimenziós plasztika, esetleg plasztikusan megmunkált felület, de adott esetben a környezet is számításba veendő, nemcsak mint tér, hanem mint fényviszonylatok teremtetője, amelyek a mű létét és értelmét *de facto* meghatározzák, nem illúziót adnak, hanem a művet teszik teljesebbé. Mindez a mű formatípus jellegén mit sem változtat, legfeljebb a funkció értelmezéséhez nyújt – itt kibontásra nem kerülő – lehetőségeket.

A kiállítás jellege, koncepciója eltér a szokásostól, de tudományos és kísérleti vonatkozásainál fogva minden bizonnyal érdeklődésre tarthat számot.

(1971, az eredeti gépirat nyomán)

15.

Csutoros Sándor, Haris László és Molnár V. József szövege a Műszaki Egyetem E Klubjában rendezett demonstratív térszervezéshez

Az út (Budapest, 1973. november 24–25. Műszaki Egyetem E-épület) megfogalmazását megelőzte a lépcsőház (Budapest, 1973. május 26–27.) és a szembesítés (Balatonboglár, 1973. június 22–23.)

Csutoros Sándor szobrász, Haris László fotós, Molnár V. József tipografikus.

A lépcsőház, helyzetünk felismerése, önmagunk környezetünkkel való szembesítése a megfogalmazás volt.

A szembesítés környezetünk és helyzetünk szövevényének felismerése volt.

Most az útról beszélünk. A kikerülhetetlen stációkról. Az út kezdetének megfogalmazásáról. A méreteréről. Az újrafelismerésről, ahol valóban megjelenik az ember: a közelebbiről, a még közelebbiről, és a szövegről, a felbomlás megismeréséről, a szabadságról: az út vizuális megjelenítésénél addig a fénysávig, különbségig, amely áttöri az üvegfalat.

(1973, eredeti gépirat nyomán)

15/a

**Türk Péter levele Mezei Ottóhoz
(Részlet)**

Pár éve úgy gondoltam, hogy a látás természetén való gondolkodás új szempontokat, más potenciális helyzetet teremthet az átélésben és a formai gondolkodásban. Hogy olyan egyszerű formai meghatározottságok, mint például: minden dolog nem látszik, ugyanakkor egyszerre több dolgot van alkalmunk látni, hogy figyelmünk összpontosulhat egy dologra, fontos kiindulópontok nemcsak a forma szám-szerű és minőségi értékelésében, hanem a filozófiai általánosításban és lelki karakterünk megformálódottságában is ugyanakkor.

Szóval lehet olyan érzékeny pontokat találni, melyek elég elemiek ahhoz, hogy a művészetnek mint formának a megismerését segítsék, ugyanakkor és ugyanabban a pillanatban lényünket érzékenyítsék. Ezeknek a pontoknak az „ingerlésével”, megmutatásával a szervezetünket és agyunkat arra kényszeríthetjük, hogy megmutassa saját alkotó módszerét, „stílusát”.

Ennek a „stílusnak” a keresése tartott izgalomban a katalógus számára elküldött munkámnál is (a Sárospataki Képtár tulajdona). Ezt a képet „vizuális általánosításnak” nevezem. Huszonöt darab utca-részletet ábrázoló fotó mindegyikét 1 x 1 cm-es modulokra vágtam fel. A 25 db kép minden azonos helyén levő elemét csoportosítottam, 5 x 5-ös blokkokat csináltam belőlük. Tehát egymás mellé, egymás közösségébe került 25 db egymáshoz hasonló kis modul. A látás mechanizmusán keresztül ezeknek a blokkoknak a közös tulajdonságai érvényesülnek, létrejön egy általánosított vizuális érték. A vizuális élményben fontos szerepet játszik maga az általánosítás ténye a kép tárgyának jelentésén túl. Tehát az UTCA, ahogyan fogalmi értelemben is használjuk, most vizuális értéket kapott.

Ez az alkotó módszer (a vizuális általánosítás) a maga mechanikus voltaival együtt azért is fontos számomra, mert egy mai, átlagot kereső és átlagot építő szemlélet tükrének láthatom. (Kis szatirikus éllel is.)

(A szerzőhöz írt 1979. júl. 5-i levél nyomán)

15/b

**Mezei Ottó: Bevezető a Szürenon 1969–1979 című kiállításhoz
(Kassák Lajos Művelődési Ház) készült fényképes kiadványhoz**

Tíz évvel ezelőtt egy tizennégy tagú művészcsoport Szürenon elnevezéssel ugyanezen a helyen, a Kassák Lajos Művelődési Házban mutatta be újabb munkáit. Az elnevezés a kiállítás szervezőjétől, Csáji Attilától eredt, s elsődleges értelemben a szürrealizmus és a nonfiguráció kapcsolatára utalt. A laza csoportosulás néhány egymással szorosabb kapcsolatban álló művészre épült (Csáji, Csutoros, Haraszty, Pauer, Prutkay, Papp, Illyés, Türk), akik többször kiállítottak közösen. Valamennyien egyetértettek azonban „egy szellemi nyitottság és frissesség vállalásában, abban az igényben, hogy az emberi lét legzetesen e századi átéléséből, szellemi problémáiból fakadó formavilágot kell létrehozni, valamint abban is, hogy mindebből kiiktathatatlan a második világháború utáni évtizedek avantgarde irányzatainak formavilága, kutatása” (Csáji Attila).

Ha akkortájt a tágan értelmezhető szürrealizmus és a nem kevésbé formális értelmű absztrakció teremtetett is egyfajta kapcsolatot a kiállító művészek és a művek között, évek során e megjelölés egyre kevésbé volt alkalmazható az akkori csoportosulás egészére. Változatlanul jellemezte azonban őket az automatikusan továbbból „hivatalos és divatos irányzatok destrukciójának tagadása, a nyitottság továbbbi megőrzése, egy független emberi kutatási mód vállalása”, s nem utolsósorban „az itt és most elfogadása”, ami ugyancsak az eredeti elnevezésből, annak egy további értelmezéséből eredt. Ugyanakkor a csoport tagjai közül többen a kifejezetten jelszerű tömörségű kép- és plasztikai fogalmazást, illetve a (konceptuális, szeriális) fotó alkalmazását tették magukévá.

Így e kiállítás elsősorban a tíz év alatt bejárt utak összegezése, részben tehát azért, hogy a korábbi eredményeken való túllépést s az időközben felmerült problémák merőben újfajta megoldását szemlélteti, részben pedig azért – ami nem kevésbé reveláló értékű –, hogy a korábbi eredményeket az újabb munkákba szervezően beépítve és törésmintesen továbbfejlesztve mutatja. Nehéz lenne eldönteni, legalábbis hosszabb távon gondolkodva, hogy a kétfajta megnyilatkozás közül melyiket tekinthetjük elsődlegesnek.

Tíz évvel ezelőtt sem volt kétséges, hogy a csoportosulás tagjai a hatvanas évek elején-közepén újriformálódó magyar művészet jelentős, sajátos hangvételű és színezetű képviselői, akik a külföldi és a hazai úttörő kezdeményezésekről csupán részben informálódva vállalkoztak arra, hogy azon időszak gondolati-vizuális problémáit újszerű módon értelmezzék, tekintet nélkül arra, hogy tevékenységük széles körű elfogadásra talál-e vagy sem. E magatartásnak ma is természetesen csak a művek szerezhettek érvényt, kellő megbecsülést, s e művek, az itt láthatók és a továbbiak, így válhatnak érdemessé arra, hogy esetleges kritikai élük ellenére nyíltan a magunkénak tekintsük, hiszen élményanyagukban, problémafelvetésükben, jelentésszférájukban ide, itt gyökereznek, hozzánk szólnak.

(A fenti kiadvány nyomán)

15/c

Mezei Ottó: A Szürenon 1969–1979 című kiállításához készült kiadvány művészpálya összegezései

BOCZ GYULA: A Szársomlyó hegy oldalában létesített siklósi kőszobrász alkotótelep alapító tagja, közel tíz éve az egész időnyben itt dolgozik. Eleinte fába, majd kőbe faragta az anyag természetét, szerkezetét figyelembe vevő figurális munkáit. Siklóson készített s a szabadban álló, nagyméretű munkái a hazai absztrakt szobrászat jelentős képviselői, melyek Henry Moore szobraitól emlékeztető szemléletre és stílusbeli folytonosságra mutatnak. A Keleti kőbánya egyik hatalmas sziklájának üregekkel megbontott plasztikai kialakításán egy évig dolgozott. A szürke mészkőbe faragott „Spirál” (1971–72) és „Buborékok” (1975) az újabb nyugati törekvésekre érzékenyen rezonáló monumentális jel-plasztikák, melyek leegyszerűsített formai megjelenésükkel, megmunkálásukkal ugyanúgy a természeti formákra utalnak, mint a természet alakító munkáját fokozottabban láttató plasztikái.

CSÁJI ATTILA: Első jelentősebb munkái absztrakt-szürrealis jellegűek, majd a kivételes művész természetességével építi be műveibe az újabb avantgarde törekvések formai eredményeit, a gesztusfestészet, a francia „új realizmus” és a „strukturális” technikai, metodikai újításait. A munkáiból sugárzó, hol parázsló, hol felcsapó szenvedély jellemzi az „Üzenet-sor” („Jelrácok”, 1967-től) plasztikus kalligráfiait és a „Feketék” (1970-től) monumentális tájait. Ez utóbbiak, melyek merevített fóliából, hulladékokból összemontírozott képreliefiek, egy önmagát kíméletlen őszinteséggel feltáró művész vallomásai. Valóságos emberi problémák, a század égető, megoldhatlanságukkal is aktualitásukat hangoztató sorskérdései feszülnek e tüélesen fogalmazott képi metaforákban. Legújabb munkáiban a rovásírás szabadon formált betűiből teremti jelegyütteseket, melyek festészetének az öskultúrákkal és a népművészettel való kapcsolatát mutatják. Készített rajzokat Ady verseihez (Ifjú szívekben élek, 1977), absztrakt plasztikákat és aktuális társadalmi problémákat érintő konceptuális munkákat, fotó felhasználásával.

CSUTOROS SÁNDOR: „26 éves vagyok. Munkámat és életemet kísérletnek tekintem” – írta magáról 1968-ban. Tíz év óta tart ez az életet alakító kísérlet, kísérlet sorozat, amelynek az ember, a művész és a különböző anyagokból formált mű az eszköze. Készített a népművészettel érintkező absztrakt szobrokat fából és polírozott fémből, melyek profán kultusz tárgyainak tűnnek; a tisztán elemi formák közül főként a gömb és ennek lehetséges alakváltozatai foglalkoztatták; Ady kuruc verseihez fából, kötelekből összerótt s a szöveget mozgatóval tolmácsoló bábokat szerkesztett. Munkái konceptuális térszervezési együttes tagjaiként is szerepeltek (Haris László és Molnár V. József munkáival közösen). Bódy Gábor filmjében, az Amerikai anizsban (1976) főszerepként Fiala Jánost alakította, majd fél tucat színdarab díszleteit és jelmezeit tervezte. Legújabb, vegyes technikával készült grafikai sorozatai korábbi, népművészeti indíttatású motívumainak továbbélését mutatják, más munkáit a szürrealis képi fogalmazás jellemzi.

HARASZTY ISTVÁN: A hazai gépszobrászat legeredetibb képviselője. Amikor tízegynéhány éve első, még „praktikus” funkciójú mozgó tárgyait készítette, sem Tatlin, sem Schöffer munkáit, sem a manierista, illetve a XVIII–XIX. századi agyafúrt gépi szerkezeteket nem ismerte. Azóta félszázánál több, mérnöki szabatossággal megszerkesztett s mégsem mérnöki eljárással (előzetes tervrajz alapján) készített mobilja tanúsítja páratlan leleményességét, ösztönös konstruktóri tehetőségét, amely „a hajdani alkotó szellemű ezermesterek hagyományának örökösévé” avatja. Vannak a klasszikus mobil formai sémái szerint szerkesztett, fényt és mozgást párosító gépszobrai, s vannak olyanok, melyek működésük végiggon-dolásával fedik fel sajátos értelmüket. Ez – kétségkívül – gyakorta az abszurdításba torkollik, de az értelmetlenség apoteózisa nagyon is az értelemhez szól: a konceptuális objekték társadalmi visszasságokról, manipulációról, közhelyekről beszélnek, néha élesen, máskor csak érzékeltetve a káros jelenségek me-

chanizmusát. Valóban, „emberarcú” gépek ezek, a jelenben élő, gondolkodó művész hol ártatlan, hol keserű mosolyra, hol nevetésre készítő megnyilatkozásai.

HARIS LÁSZLÓ: Tíz év óta – miként írja – „a fényképezés lehetőségeinek határterületei” foglalkoztatják. Fotói, fotósorozatai, Csutoros Sándorral és Molnár V. Józseffel közös „térstruktúrák demonstrációi”, akciói, a Nagyító számára készített borítói a konceptuális fotó kereteit feszegető problémamegoldások. A valóságos, illetve a géppel rögzíthető vizuális információ határeseteit kutatja: a festményrészletet felnagyítja és – újjáértelmezi, máskor a nagyítás mértékének megsokszorozásával a valóságélem információk értékének szélső pontjára tesz javaslatot, egyszerűen minden felmerülő gondolatnak a végére akar járni. Végül is a vizualitás relatívnak bizonyuló minőségei mögött az állandót, a változatlant keresi, akár egyetlen jelnek (fekete zászlónak) a nap járása szerint változó árnyékát vizsgálva, akár egy utcarészletnek 24 órára kiterjedő, három percenként megismétlődő lefotózásával s e fotók tablóbba rendezésével. E látszólagos szépségszisztem az emberi megismerésbe s a vizualizálható gondolatba vetett meggyőződés ad határozott tartást.

ILYES ISTVÁN: Vásznonra festett plasztikus képei, áttört fareteljei és gondosan kimunkált absztrakt (szürréális) faszbrai eredendő plasztikai tehetségre vallanak. Művészete érintkezik a népművészettel, annak legősbibb rétegével, amelyben az archetipikus formák még sallangmentesen jelentek meg. Ismert kifejezéssel „organikus” művészetet csinál, az elemi formai eszközök (tagoltság, ritmus, belső és külső forma stb.) felhasználásával, az ember ősi s ma sem avuló élményeit faragja fába ízig-vérig korszerű plasztikai nyelven. A munka számára alapvető életműködés, a kialakítandó formát előzetes vázlat nélkül, gyakorlat sok-sok hónap folytonosan szított belső ösztönzése nyomán faragja meg. Újabb munkái a korábbiaknál kifejezőbb és erőteljesebb megnyilatkozásai az organikus kibomlásában veszélyeztetett ember védelmet kereső gesztusának.

KARÁTSZON GÁBOR: Kleet, a korai Kandinszkijt, Vajdát és Bálintot vallja mestereinek, ösztönzésük korai képein ki is mutatható. Merített gondolati és formai ösztönzést Novalis és Rudolf Steiner munkáiból, Goete Szintánából, az utóbbi kettő később is hatással van festői célkitűzéseire. 1968 és '74 között nagyméretű bibliai és történelmi képeket festett a figurális az absztrakcióval ötvöző, zaklatott expresszív stílusban. 1974 körül eszmél rá a civilizáció embert és környezetet károsító következményeire, ami higgadtabb és valóság közelebbi képfogalmazásra készteti. Külföldi magazinokból kivágott, extrém jeleneteket rögzítő fotókat fogalmaz át, s e komikus, groteszk vagy az emberi kegyetlenséget ábrázoló helyzeteket, stilizált vonalvezetésű stúdiumok felhasználásával, még tovább élezi. Ugyanakkor a jelenetek brutális dokumentatív minőségét kiiktatandó, a képi átfogalmazás vizuális erejét lazúrosan felvitt gyengéd színekkel ellensúlyozza. Készített illusztrációkat Goethe Faustjához; több művészeti és művészettörténeti témájú kötet szerzője.

LANTOS FERENC: A 60-as évek elejétől alakítja ki a konstruktív hagyományokra és a Bauhaus szellemű vizuális pedagógiára támaszkodó művészetét, amely motívumaiban a népművészettel is érintkezik. A legkülönbözőbb műfajokban (grafika, sokszorosított grafika, festészet, textil, zománc, kerámia) otthonosan mozog, elméleti és gyakorlati tevékenységének egyik fő célját az építészeti, képzőművészeti és az iparművészet közötti kapcsolatokat megteremtésében látja. Hallatlan bőségű motívumvariációit, jelkombinációit (elsősorban a körét és a négyzetét) a formatan általános szabályai szerint állítja össze, s munkái ilyenképpen a zenei szerkezetekkel is rokonságot mutatnak. „Természet – látás – alkotás” című sorozata (1972) országosan ismert. Hasonló törekvések szolgálatába állítja pedagógiai tevékenységét, erről írja 1970-ben: „Ahogy az ember előbbre jut az alkotó munkában, úgy kell tökéletesednie a tanítási tevékenységének is”. A hazai (játékos) vizuális pedagógia egyik legkiválóbb képviselője, aki negyedszázados működése alatt több nemzedéket bocsátott szárnyra.

PAPP OSZKÁR: 1960 körül alakítja ki azt a sajátos világszemléletet, melyet képeiben főként absztrakt-szürréális formanyelven szolgáltat meg. Egymást követő sorozatai („Növény-kristály”, 1960; „Növény-metamorfózis”, 1961-től; „Egeregörék”, 1961; „Jégvirágok”, 1963–65 stb.) kristály- és növényformációk s az emberi alak elvonatkoztatásai, szabad kombinációi. Munkái voltaképpen a modern technikák és törekvések jegyében álló formai meditációk, melyek a fenti formatípusok alkalmazásával az emberi psziché különböző állapotait is felölelik („Fejek”, 1961-től). Részben a fentiek jellemzik a 70-es években készített tűzzománcait és különböző tárgyak, tárgymontázsok, növények lenyomatainak felhasználásával készült ún. zománccfrontázsait. Készített érmekeket, plaketteket, számos kötetet illusztrált, elsősorban Krúdy munkáit, a „Fejek” sorozat alapján animációs film készült (Arcok mögött, 1971).

PAUER GYULA: Első jelentősebb munkái betűfém-ből, majd gipszből, illetve zománccal lefűjt edényformákból készült absztrakt plasztikák. A megfaragottan merev kő benyomását keltő, tömör gumiból

formált mozgó szobra (1969) megtévesztő hatásával már jelzi későbbi fő érdeklődési körét. Nevét ismertté az ún. pszeudóval tette, ami „illuzionisztikus plaszticitást” jelent, más szóval a pszeudó az a jelenség, amelynél „a sima felület meghazudtolja a hordozó formát” (Beke László). Először „monumentális environmentként” jelentette meg: összegyűrt, majd lefűjt és kisimított műanyagfóliával a kiállító helyiség falait borította be (1970). Ugyanilyen, a felület eredeti jellegét megmászó benyomást állított elő szürke fémkocka, lassan forgó tárcsa és vékonyabb fémből készült, azonos félgömbök alkalmazásával. A pszeudót felhasználta ironikus célzatú projektjeihez is, sőt az illúziót fokozandó, az eredeti szürke mellett a vöröset is alkalmazta. Mint a kaposvári színház színpad- és jelmeztervezője, a pszeudó eljárást bravúrosan alkalmazta színpadterveiben is.

PRUTKAY PÉTER: Egyik legnyitottabb szemű grafikusunk. Nem bénítja sem a múlt művészi öröksége, sem a jelen stíláriskorok mellékutakra és mellébeszélésre csábító formai rutinja. Társadalmi életünk visszasságait veszi célba, minden egyes lapja, sorozata gondolati és megoldásbeli telitalálat. Negatív tapasztalatait hol a nyílt állásfoglalás, hol a burkolt szókimondás formai mezébe öltözteti. A 70-es évek elején még szürrealisztikus, az eredeti motívumokat elváltóztató módon, majd a motívumok és a valóságból kölcsönzött anyag, sőt a fotó másítás nélküli felhasználásával, felsorakoztatásával, ami a gondolatosság fokozottabb előtérbe nyomulását vonta maga után. Sokszorosított grafikáinak gondolatossága szerencsésen párosul az iróniával és a rezignációval, s talán ebből fakad egyik legsajátosabb vonása, a paradoxon iránti erős hajlama. Kifogyhatatlannak tűnő ötletgazdagsága, amely minden esetben a vizuális-fogalmi jelentés szolgálatában áll, társadalmi aktualitásának egyik alapvető forrása.

TÜRK PÉTER: Újabb, a konceptuális fotóval kapcsolatos munkájáról a következőképpen számol be: „A látás természetén való gondolkodás új szempontokat, más potenciális helyzetet teremthet az átélésben és a formai gondolkodásban. Olyan egyszerű meghatározottságok, mint: minden dolog nem látszik ugyanakkor egyszerre több dolgot van alkalmunk látni, vagy hogy figyelmünk összpontosulhat egy dologra – fontos kiindulópontok nemcsak a forma számszerű és minőségi értékelésében, hanem a filozófiai általánosításban és lelki karakterünk megformálódottságában is. A forma megismerését segítő érzékeny pontok 'ingerlésével', megmutatásával szemünket és agyunkat arra kényszeríthetjük, hogy megmutassa saját alkotó módszerét, 'stílusát'.” Ez a cél vezette mellékelt munkájánál is, amely 25, utcarészletet ábrázoló fotóból áll. Ezeket 1 x 1 cm-es modulokra vágta szét, majd az azonos helyen lévő elemeket 5 x 5-ös blokkok szerint csoportosította. S az eredmény? „A látás mechanizmusa folytán a blokkok közös tulajdonságai érvényesülnek, létrejön egy általánosított vizuális érték. A vizuális élményben ugyanis, a kép tárgyának jelentésén túl, fontos szerepet játszik maga az általánosítás ténye. Tehát az utca, ahogyan fogalmi értelemben is használjuk, most vizuális értéket kapott.”

VERESS PÁL: A jelenkori festészethez a 60-as évek elején-közepén zárkózott fel, a megifjodott magyar művészet nagy lélekzetvételének első pillanataiban. E lépése a nyugat-európai s részben a hazai festészet újabb törekvéseinek tudomásulvételét jelentette, így az absztrakcióba ágyazott szürrealizmusét és a francia *art brut*-ét, melyek elsősorban technikai, formai szempontból hatottak rá felszabadítólag. Legsajátosabb munkái salakreliefnek nevezett plasztikus képei, melyek fűrészpör, cement, plextol, lakk, kokszzhamu és festék (por) vegyítésével készülnek. E durvának tűnő anyag vizuális és plasztikai érzékünkre egyaránt hat, s e színesztézis erejét fokozza, egyes képein, az alakzatok „kettős olvasata”. Salakreliefjei mítoszteremtő törekvés szolgálatában állnak, az idolkok benyomását keltő egyes, kettős és hármas figurák, a táncoló, groteszk mozdulatú alakok azonban – miként azt a „belső forma” alkalmazása mutatja – igazi, benső valójukat leplezendő öltik magukra az ironikusba hajló, archaizáló megjelenést, amely végül is egy eredendő ősi képzetkörnek a mába is átsugárzó jelenlétéről tanúskodik.

(A kiállításismertető nyomán)

16.

Csáji Attila kiállításához (Budapest, József Attila Művelődési Központ; Lenti, Súlyom László Művelődési Központ; 1987. márc.–ápr.) készült ismertető szövege

Ezen a kiállításon a lézerrény képi lehetőségeiből mutatunk be néhányat. Láthatunk színes lézer-fotókat – és néhány tiszta interferenciát 1977-ből –, de a fotók nagy része arra az új transzformációs módszerre épül, amit Csáji Attila kísérletezett ki csaknem egy évtizeddel ezelőtt. Ezek az ún. preholografikus vagy szuperpozíciós felvételek jelentik a különböző bemutatókon szereplő lézerrény-szimfóniák alapját is. A kiállításon ezeken a fotókon kívül szerepelnek reflexiós hologramok, lézer-forma elemzések, fénypartitúrák, fénymobil tervek és képlemezek.

Bevezető helyett Csáji Attila egyik írását közöljük, melyet az egyik fénypartitúra bemutatása alkalmából készített.

1. „A múlt fénylő kútja”.

2. „Sejtkristályok”, lézerfény- és hangjáték (Diósgyőr, Vár, 1982).

„A költészet szépsége nem más, mint a tudomány kivirágzása” – hirdette erős hittel a múlt század végén Walt Whitmann. Rendületlen bizalommal tekintett az egzakt tudományokra és azok „gyakorlati mozzanataira”, a technikára, és szentül hitte, hogy ezek kiteljesítik az emberi létet, nem akadályozzák, hanem segítik és bátorítják a nagy költők munkáját.

A század első évtizedének művészi forrongásában született az az idea, hogy a festőnek meghitt viszonyba kell kerülnie a színméréssel, a szín tiszta ragyogásával, hullámhosszaival, a mesterséges fényforrások lehetőségeivel. Moholy-Nagy László jövőbe látó ihletettséggel ír arról, hogy „a jövő legtöbb műve a fényfestő feladata lesz”.

A század első évtizedeiben meginduló kísérletek ma váltak különösen időszerűvé egy különleges tulajdonságú új fényforrásnak, a lézernek a képzőművészetbe való bevezetésével. Az ezzel kapcsolatos első lépések a 70-es évek elején történtek. Ebbe a kutatásba kapcsolódunk bele Dr. Kroó Norbert fizikussal, a magyarországi lézerkutatás vezetőjével. Az interferenciák képi lehetőségeinek minél összetettebb feltárására koncentráltunk. Az igazi kalandot a jelenségnek a képzőművészetbe való átültetése jelentette. Mint festőnek meg kellett teremtenem a lézerfényvel és a különböző optikai eszközökkel azt a meghitt viszonyt, amely lehetővé teszi, hogy lézerben gondolkodni tudjak. Talán a leglényegesebb ebből az 1977 óta tartó kutatásban – melynek első eredményeit 1980 januárjában mutattuk be óriási érdeklődés mellett a Magyar Nemzeti Galériában –, hogy a lézerinterferenciákra egy képátfogalmazási rendszert építettem, mely a tiszta lézerinterferenciáktól a rendkívül bonyolult továbbtranszformálásukig terjed. Ez egy metamorfikus képi folyamatot tesz lehetővé, az érzékletesség és törvényszerűség összekötő hídjának láthatóvá tételét. A szemünk előtt születik különös nonfiguratív térhálóból a lüktető sejtek világa, a csillag és virág, és előttünk alakulnak át a felismerhető fényformák sejtlemes látomássá. Ez a metamorfikus folyamat a csak lézerrel létrehozható formák páratlan gazdagságát igéri.

Korunk technikája kiterjesztette a szemünk által érzékelhető jelzések körét. A műszerek, ahogyan sokan írnak erről, minden bizonnyal kulcsfontosságúak civilizációnkban. A roppant méretű távcsövek, az elektronmikroszkóp vagy a lézerinterferenciák a mindennapok emberének azonban még távoliak, az általuk feltáruló világ egzotikum, „vertikális utazás”. A világnak ez az új képe nemcsak a tudományban, hanem a művészetben is egyre inkább megjelenik. Hiszünk, hogy ez a távolság feloldható, s a természet rejtett arcának élménye a látvány közvetlen kibomlásának a frissességével a nagyközönségé lehet.

A diósgyőri Várban bemutatandó egyik fényszimfónia: a „Sejtkristályok” a természetnek erre a rejtett arcára épít, talányos titokzatos szépsége a képi alakítás építőköve. Külföldi szerepléseink alkalmából főként ez volt másoron.

A diósgyőri Várban megvalósuló „Lézerfény- és hangjáték”-ban egy új fényszimfónia is bemutatásra kerül: „A múlt fénylő kútja”, mely a hely történelmi hangulatától ihletett. Belelapozunk egy könyvbe, mely fal nagyságúvá tágul, beletekintünk a múlt különös kútjába, melyből fénylő lényeket hív elő a lézer. Különös metamorfózis ez: középkori apró bronzfigurák és fémgravírozások lényegülnek át, többszörösen anyagot váltanak, fotonokká formálódnak, s a spektrum tiszta színeiben gyűlnek elő az interferenciák finom térhálóból. Felismerhetőkké válnak és tovább lényegülnek, a metamorfózisok sokaságán át változtatják arcukat. S mindez egy, a tulajdonságaiban megejtő lehetőségű fényen és néhány plasztikai falon alapul. Múltunkkal mindig ezt tesszük... apró falsokat viszünk belé, céljainkhoz aktualizáljuk, múltképpünk a jelenünk lenyomata is – így válik mobilissá, éltető erővé és kiszolgáltatottá. Bocssák meg egy festőnek, aki a fényt tekinti legfontosabb anyagának, hogy sajátos falkákkal látta el a hajdani idők e parányi formáit, hogy ezáltal is átjárhassa őket a fény, s ne mossa egyre inkább homályba a feledés. A láttatás a célo, s nem a szűk horizontba fagyasztott aktualizálás. Hiszen az aktualizálás léptéke is változó. Van megkerülhetetlen, jövőt formáló, van görcsöket oldó és teremtő egyaránt. Összetett, miként a napfény: nélkülözhetetlen életcsoda s gyilkos perzselés s megannyi más e végletek között. A tudósok mondják: kölcsönzött fényből élünk, másfélszáz millió kilométerről üzen felénk a Nap. És kölcsönzött életekből is. A költő mondja: „Népek torlódtak azzá, mi én vagyok, minden emberi dolgokból alkotott”, de úgy tűnik, csupán tudjuk, s nem teljesedik ki: nem magunk életét éljük csupán.

Jómagam azokhoz tartozom, akik hagyomány-követés helyett inkább hagyományokat akarnak teremteni, de ez korántsem zárja ki a szerves kapcsolódás mély, átél igényét. Újrakezdésekkel megterhelt múltunk, átértékelésekkel tisztított, torzított önlátásunk megköveteli a leletmentést – az értékekért. A lézer középkori érmék figuráit fénylő lényekké változtatja itt. A román kor formavilágának naív hitet

sugárzó bája, a gótika aszkétikus figuráinak vagy méltóságtelességének is, emberien esendő királyalak-jainak miniatűr szépsége ihlető forrásként jelent meg előttem. A „Sejtkristályok” a természet rejtett arcáról hozott híradást, képi művészetünk rejtett arcára ejt egy fénycsóvát „A múlt fénylő kútja”.

Mindezt kísérletnek tekintsek, melynek gyümölcsét a jövő érleli meg.

Csáji Attila (Budapest, 1982 május)

17.

Prutkay Péter levele Mezei Ottóhoz (Részlet)

Az objekt következményei (az 1969-es Szürenon című kiállításon bemutatott „Csontváry Kosztka Tivadar emlékére” című objektőről van szó – M. O.):

Harmadnap megnézvén a kiállítást, a legnagyobb meglepetésemre lebontották. Nem kaptam hivatalos értesítést erről. Az objekt hült helyére egy 30 x 40 cm-es táblát helyeztem el. A felirat a következő szöveget tartalmazta: ITT ÁLLOTT CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR EMLÉKÉRE EMELT EMLÉK-SZOBÁ, AMELYET XYELVTÁRS LEBONTATOTT TUDTOM ÉS BELEEGYEZÉSEM NÉLKÜL. aláírás

Három nap múltán expressz ajánlott levélben a XIV. ker. Tanács Műv. oszt vezetőjétől (aki tudomásom szerint Aczél György kulturális miniszter sógornője) a következő levelet kaptam: „EZ A BÓDÉ ZSÜRIZÉS HIÁNYÁBAN LETT ELTÁVOLÍTVÁ. CSELEKMÉNYE JOGELENES ÉS ELJÁRÁST VONHAT MAGA UTÁN”; ikt. sz., pecsét és aláírás '69.

Egy hónap múltán a Műv. ház vezetőjét, Don Pétert állásából felfüggesztették.

A levelet a Műv. oszt. vez. utóda, Reszler Ernő 1980-ban elkérte tőlem.

A fotódokumentációról sajnos nem tudok. Lehet, hogy Haris László lefotózta.

Emléke bennem él és azóta sem tudok az objektkészítésről és a grafikáról lemondani, immár 21 éve...

Mostanában a „Fészek” sorozat után koszorúzásokkal foglalkozom. Megkoszorúzom a koszorút, önmagát önmagával. A töviskoszorút olajágból font koszorúval, a babérkoszorút szögesdrót koszorúval, a tölgykoszorút fenyőkoszorúval stb. és ennek variánsai.

Budapest, 1990. június 18-án

P. S. ÉLET ÉS IRODALOM 1969:

PERNECZKY GÉZA: ... PRUTKAY PÉTER „SZÜRREALISTA” SZOBÁJA „JÓPOFA” ÉS TALÁN MULATSÁGOS IS, DE NEM SZÜRREALISTA...

Dokumente zu der Studie Das Surrenon und seine Ausstrahlung (Zusammengestellt von Ottó Mezei)

Die Dokumente, die sich an die Surrenon-Ausstellungen bzw. an das Surrenon als bezeichnend ungarische, progressive, menschlich-künstlerische Haltung knüpfen, spiegeln zwangsläufig die Vielfalt der verschiedenen Aspekte wider, unter denen man die Geistigkeit des Surrenon heranging. Denn die Surrenon genannte Kunsterscheinung kann – dem Standpunkt des Autors zufolge – verdientermaßen nur auf diese Weise umrissen werden. Unter künstlerischem Aspekt gesehen ist es am nächstliegend, die ununterbrochene Anknüpfung an die zeitgenössischen westlichen Bestrebungen – die natürlich auch mit Werken nachgewiesen werden kann – zu dokumentieren. Von dieser Anknüpfung zeugen vor allem die über die eigenen Werke geschriebenen Aufsätze von Attila Csáji, darunter der Text des Manifestes des Surrenon. Seine Schriften legen zugleich auch Zeugnis von der Bejahung der souveränen menschlich-künstlerischen Persönlichkeit und von der Opposition zu der offiziellen Pseudokunst der Epoche ab. Es ist hier auch ein im Jahre 1961 verfaßter, poetischer Text von Attila Csáji zu lesen, in dem er die seine Kunst später stets druchdringenden Experimente mit dem Licht konzipierte.

In der Zusammenstellung sind Abschnitte aus zwei frühen Schriften vom Vertreter der älteren Generation, von Oszkár Papp, zu lesen. In der ersten werden eine Surrenon-Künstler, ihr sie auszeichnendes interdisziplinäres Interesse, ihre Beziehungen zu den verschiedenen Zweigen und Tendenzen der Künste und ihre positive Experimentierfreudigkeit behandelt. Die zweite Schrift ist von persönlicherem Ton, läßt sich in starren werkgeschichtlichen Kategorien nicht unterordnen. Sie bietet einen theoretischen Anhalt für die eine Art geistigen Vollständigkeitsanspruch widerspiegelnde Malerei. Die interdisziplinären Beziehungen der zeitgenössischen Kunst werden durch das Programm der – vom Verfasser dieser Zeilen veranstalteten – Experimentierausstellung, und die gesellschaftskritische bzw. spirituell-gedankliche

Integration der neuesten Bestrebungen wird durch das gedrängte Gedankengut der drei „demonstrativen Raumorganisierungen“ von Csutoros–Haris–József Molnár V. demonstriert. Die obigen Texte zeugen von den – auch durch Werke dokumentierbaren – geistigen Beziehungen der Surrenon-Künstler sowie auch vom zeitgemäßen Fortleben der in der Mitte der 40er Jahre konzipierten Theorie von Ernő Kállai, der namhaften Gestalt der ungarischen kunsttheoretischen Literatur.

In der Zusammenstellung sind die textliche Rekonstruktion zweier für die Geschichte des Surrenon wichtiger, obgleich bedauerlicherweise zerstörter bzw. auf höhere Anweisung abgerissener Werke (von Pauer und Prutkay), das Pseudo-Manifest von Gyula Pauer sowie ein – in der Art eines Selbstbekenntnisses verfaßter – Abschnitt aus einem Brief von Péter Türk aus dem Jahre 1979 zu finden. Sie sind weitere Dokumente für die verzweigte künstlerische und gedankliche Tendenz des Surrenon.

Ich durfte natürlich auch einige – weniger verblichene – Katalogvorworte und Ausstellungskritiken nicht weglassen, unter denen die von Endre Rózsa T. Lajos Fülöps Gedanken über den Zusammenhang zwischen Ungartum und Europäertum beschwört. Diese Texte werden durch den Abschnitt aus der Publikation zu der retrospektiven Ausstellung mit dem Titel „Surrenon 1969–1979“ sowie durch die kurze Beschreibung der Laufbahn der einzelnen Künstler ergänzt.



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T079/91
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

9119766 Akaprint Nyomdaipari Kft, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Üri u. 62.
1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft	1985/1.	50 Ft
1975/1.	30 Ft	1985/2.	50 Ft
1975/2.	30 Ft	1986/1.	50 Ft
1976/2.	30 Ft	1986/2.	50 Ft
1978/2.	30 Ft	1987/1.	50 Ft
1979/1.	45 Ft	1987/2.	50 Ft
1980/1.	50 Ft	1988/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft	1988/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft	1989/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft	1989/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft	1990/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft	1990/2.	50 Ft

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és a füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2.), 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoja: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezet az emlékszojában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft



Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

Ára: 50.— Ft

ARS
HUNGARICA
1991

2

FELELŐS SZERKESZTŐ	BERNÁTH MÁRIA
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG	DÁVID FERENC GALAVICS GÉZA MAROSI ERNŐ PATAKI GÁBOR TÍMÁR ÁRPÁD
SZEMLE	WEHLI TÜNDE

ARS HUNGARICA

XIX. évfolyam 2. szám

1991

A Magyar
Tudományos Akadémia
Művészettörténeti
Kutató Intézetének
Közleményei
Bulletin of the
Institute of
Art History of the
Hungarian Academy of
Sciences

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Wehli Tünde: Megjegyzések a Magyar Anjou Legendárium stílusának kérdéséhez	141
Mikó Árpád: Divinus Hercules és Attila secundus. Mátyás király műpártolásának humanista aspektusai	149
Kovács András: Csillagképek és épületplasztika. Adalékok a kolozsvári reneszánsz épületplasztika történetéhez	157
Jankovics József: Tobias Stranovius erdélyi kapcsolatai	165
Szurcsikné Molnár Erika: Id. Markó Károly aggteleki barlang sorozata	171
Komárik Dénes: Feszl és Széchenyi	179
Gábor Eszter: Az 1884-85. évi budapesti látképpályázat	193
Gellér Katalin: Ady-portrék	207
Majoros Valéria: Tihanyi Lajos festőkortársairól I. A magyarok	211
Ferkai András: Forbát Alfréd első megvalósult családiházáról	221
Aradi Nóra: Hofbauer Imre. Egy londoni magyar művész	229
Matits Ferenc: Mikor született Péri László?	235

SZEMLE

237

RÉSUMÉS

STUDIEN

Tünde Wehli: Bemerkungen zu der Frage über den Stil des Ungarischen Anjou-Legendariums	148
Árpád Mikó: Divinus Hercules und Attila secundus. Humanistische Aspekte des Mäzenatentums von König Matthias	155
András Kovács: Sternbilder und Bauplastik. Beiträge zur Geschichte der Renaissance-Bauplastik in Klausenburg	164
József Jankovics: Tobias Stranovius' Beziehungen zu Siebenbürgen	169
Erika Szurcsik Molnár: Die Reihe von Károly Markó d. Ä. über die Tropfsteinhöhle von Aggtelek	176
Dénes Komárik: Feszl und Széchenyi	192
Eszter Gábor: Ausschreibung für Veduten in Budapest von 1884-1885	206
Katalin Gellér: Ady-Bildnisse	210
Valéria Majoros: Über die Maler-Zeitgenossen von Lajos Tihanyi, I. Die Ungarn	219
András Ferkai: Über das erste realisierte Einfamilienhaus von Alfréd Forbát	228
Nóra Aradi: Imre Hofbauer, a Hungarian artist in London at home	234
Ferenc Matits: Wann ist László Péri geboren?	236

MEGJEGYZÉSEK A MAGYAR ANJOU LEGENDÁRIUM STÍLUSÁNAK KÉRDÉSÉHEZ

Magyarország kódexállománya az európai átlaghoz viszonyítva rendkívül csekély. Ebből következően középkori kódexfestészetünk történetéről kialakult képünk korántsem folyamatos, inkább töredékes, mozaikszerű. Ebben a helyzetben különösen becses az Anjouk magyarországi uralkodásának középső szakaszából, – körülbelül három évtizedből – fennmaradt kódexcsoport, melynek darabjai között a kronológiai, műfaji, a stílus- és kvalitásbeli eltérések ellenére is nyilvánvaló az összefüggés. A Nekcsei Biblia,¹ a Magyar Anjou Legendárium,² Vásári Miklós Bonifatius papa VIII. Liber sextus cum apparatu Joannis Andreae, valamint Clemens papa V. Constitutiones cum apparatu Joannis Andreae, Joannes papa XXII. Extravagantes műveit tartalmazó kódexei,³ a Képes Krónika,⁴ az ún. Oxfordi kódex,⁵ az Isztambuli Antiphonale⁶ és végül egy festett iniciáléval díszített oklevél⁷ tartoznak bele. A csoport darabjai közül több bizonyosan a királyi udvar számára vagy a király környezetébe tartozó személy megrendelésére készült, néhányról ez csupán feltételezhető. A felsorolt emlékek írásának és illuminálásának helye több esetben vitatott, s az elkészülést követő rendeltetésük, történetük sem mindig rekonstruálható.

Az emlékcsoport kötetei közül ezúttal a Magyar Anjou Legendárium problémáinak egyikevel, a stílus kérdésével kívánunk foglalkozni.

A Legendárium stílusát érintő kérdéskör alapkérdése a kódex készítési helye. A kutatók egy része a kódex stílusa alapján, valamint azt is figyelembe véve, hogy a korszak magyarországi könyvfestészete kevésbé ismert, továbbá azt a körülményt is szem előtt tartva, hogy kevés olyan adatunk van, amely bizonyítaná, hogy a 14. század 30-as éveiben itt egy sok mestert foglalkoztató egyházi vagy világi műhely tevékenykedett, a bolognai készítés mellett voksol.⁸ A kodikológusok másik tábora a Legendárium stíluskérdését e kódexnek a Nekcsei Bibliához fűződő viszonyának milyenségével együtt vizsgálja. Többé-kevésbé egyetértenek abban, hogy a szóban forgó két emlék a bolognai festészethez kötődik. Hangsúlyozzák azonban, hogy olyan elemeket is tartalmaznak, amelyek a bolognai művészetben idegennek tetszenek. Ezeknek az elemeknek – a Nekcsei Biblia agastyánjainak bizarr, csigákba rendezett vagy szeszélyesen libegő haj- és szakállviselete, a Legendárium bizáncinak minősített Krisztus a pokol tornácán kompozíciója, a Szent László legenda keleties fiziognómiájú és öltözetű harcosai – az alapján, s emellett azt is tekintetbe véve, hogy mindkét kódex közép-európai jellegű gótikus könyvrésszel készült, a keletkezés helyét Magyarországon jelölik meg, olykor a két kódex közötti mesterazonosság feltételezéséig is eljutva.⁹

Mindkét készítési hely mellett és ellen lehet érvelni. Ezúttal mindkettőhöz, a témánk szempontjából mellőzhetetlen megjegyzéseket fűznénk. Az elsőhöz csupán annyit, hogy egy 13. század közepi, majd egy 1330 körüli hullámban sok felső-itáliai, elsősorban bolognai kódexfestő kelt vándorútra. Rövidebb-hosszabb idejű megtelepedésük eredményeképpen Angliában, Franciaországban, Ausztriában és Csehországban a helyi könyvfestészet itáliai elemekkel színeződött. Elvben tehát Magyarországon is számolhatunk egy hasonló folyamattal.¹⁰ A második koncepcióval szemben több ellenérvet hoznánk fel. 1. Bolognában a rotundában gyakorlott könyvmásolók mellett foglalkoztathattak olyan scriptorokat is, akik a közép-európai országok megrendelőinek természetesebb gótikus könyvrésszel másol-

tak. 2. A bizantinizáló és keleties elemek nem lokalizálhatók e korszakban kizárólag Közép-Európára. A bizantinizáló tendenciák az itáliai festészetben szinte folyamatosan jelen vannak, a korszak bizzar iránti érdeklődése és orientalizáló divatja a bolognai kódexfestészetet is meghódíthatta.¹¹ 3. A két kódex a bolognai kódexfestészet történetének legkritikusabb, legismeretlenebb és ezért legkevésbé feldolgozott korszakában készült. Egy átmeneti időszakban, mely a Maestro del 1328 és társai által fémjelzett virágkor és a később kiemelkedő ún. Illustratore, Pseudo Niccolò és Niccolò da Bologna ugyancsak magas színvonalat jelentő munkássága közé tehető. A jelzett átmeneti periódusban sok különböző helyről érkező, ezáltal eltérő tanultságú, közepes képessége folytán jellegtelennek is minősíthető illuminátor dolgozott a bolognai bottegák mellett.

Mivel a Magyar Anjou Legendárium stíluskapcsolatainak keresésekor, stílusvonásainak meghatározásakor az irodalom a Nekcsei Bibliával való összefüggését hangsúlyozta, foglalkoznunk kell ezzel a kódexszel is.

A Nekcsei Bibliát nem láthattuk eredetiben, így elemzésekor fac-simile kiadására vagyunk utalva.¹² A kódexnek csupán a képekkel és iniciálékkal díszített oldalait közreadó könyv alapján is az a benyomásunk, hogy a Bibliát a bolognai műhelyek gyakorlata szerint festették.¹³ Az egy bifoliót alkotó 1. és 5. lapokat, melyek a Szent Jeromos-féle Prológus és a Teremtés könyvének reprezentatív képeit és iniciáléit tartalmazzák, egy – tehetséges –, nyilván e képtípusokra, témákra specializált illuminátor készítette. A kódex többi lapjának iniciáléi egyszerűbb feladatokhoz szokott kezek között oszthatók fel. A Nekcsei Biblia ikonográfia, stílus és festéstechnika szempontjából mélyen a bolognai kódexfestészetben gyökerező alkotás. Ezt igazolandó elég az alábbi tényeket idéznünk. Az incipit oldalak ikonográfia és képtípus szempontjából több – különböző korú – bolognai bibliához is köthetők.¹⁴ Az iniciálék egyik festőjét Alessandro Conti a bolognainak tartott cesenai Infortiatum festői között felismerte.¹⁵ A bolognai kódexek jellemző, rózsaszínen, kéken, vörösen, olajzöldön és szürkén alapuló színskálája a Biblia festményein érvényesül. Ugyanezt elmondhatjuk az árnyalás módszerére is. A rózsaszínes arcok szürkével modelláltak, a ruhákat az alapszín különböző tónusaival húzott széles ecsetvonások árnyalják. Készítési kora felső határául az 1336-os évet javasoljuk.¹⁶

A Magyar Anjou Legendárium datálására, lokalizálására, stílusának meghatározására és a kifestésében közreműködő kezek jellemzésére több kísérletet tettünk. Ahogy elődeink, úgy a saját próbálkozásainkkal sem voltunk igazán elégedettek.

Vizsgálódásaink súlypontját ezúttal a kódexben dolgozó kezek stílusának jellemzésére és számuk megállapítására fektettük.¹⁷ Az egyes kezeket, szakítva a hagyományos gyakorlattal, nem a ciklusokhoz, hanem a quaterniokhoz kötve igyekeztünk elkülöníteni. A Legendáriumban kimutatható kezeket előfordulási sorrendjüket követve, római számokkal jeleztük.

Az I., Krisztus csodáit és passióját (1–2. füzet) festő kéz bizonyult a Legendáriumban a legkönnyebben izolálhatónak. E mester figuratípusainak jó része, elsősorban a kis, zömök alakok és az agastyánok a bolognai festészetben jól ismertek. Innen eredeztethetők a mester környezeti elemei is. Közöttük az antikosz motívumokkal díszített toronyfélék, a hajsztálvékony oszlopokon nyugvó kupolák és baldachinok, a hasábszerű gerendák, végül a szeszélyesen kanyargó, csúcsban végződő sziklák. Jellegzetesen bolognai a kolorit is. Ebben a vörös és a kék dominál, de jelentős szerep jut az aranynak, a szürkének és a rózsaszíneknek is. Sok a mustra és jellegzetes az árnyalás. Az utóbbi az arcokon rózsaszínen szürkével és fehér csúcsfényekkel történik, máshol az árnyalást az alapszínre széles ecsetvonással húzott különböző tónusú változatok biztosítják. A kis képeken a figurák és környezetük helyes organikus egy-

sége, a szereplők jó csoportfűzésen alapuló ritmusa, a keretezett kép és a kontinuáló elbeszélés sikeres összehangolása, amit az elbeszélő, több alakos, cselekvést, jelenetet kívánó témák és a statikus, dogmatikus tárgyú kompozíciók váltogatásának szükségessége bonyolított, feltehetően a korszak toszkánai, firenzei festészetének ismeretéről tanúskodnak. Ebből a környezetből eredeztethetők a festő ünnepélyes, méltóságot árasztó figurái, akárcsak az érzelmeiket gesztusokkal (pl. a mellén ruháját szaggató Pilátus, 9.¹⁸), mimikával (pl. a Krisztus sírbatételét feldolgozó képek Mária-alakja, 13.) megerősítő szereplői. Ezzel szemben az aszkétikusan sovány, nyúlánk és lendületes mozgású alakok a festőnek a korabali Siena, Padova felé is kiterjedő tájékozottságáról informálnak. Erre a körre vezethetők vissza a lazúros hatású festett fedetlen testrészek és az irizáló angyalszármak (Krisztus a pokol tomácán, Krisztus feltámadása stb. 14., 1. kép)¹⁹ E festő tárgyalását lezárva egy apró, de figyelemre méltó észrevételünket is meg kell említeni: a Vízkóros gyógyításának jelenetén (6.) két olyan fej tűnik fel, amely e mesterre nem, viszont a későbbi foliókon dolgozókra jellemző. Ezek a fejek viszonylag nagyok, az arcok koloritja barna, vonásaikat sötét színnel rajzolták.

A kódexben kimutatható II. miniátor a 3–5. quaterniókat festette. Ezekben Mária halála és mennybemenetele, Keresztelő Szent János, Péter és Pál apostolok története, valamint János evangelista históriájának egy része fért el. Ez a mester az I.-nél nagyobb figurákkal népesítette be képmezőit. Olykor azonban, a térbeli problémák áthidalása vagy a szereplők közti hierarchia érzékeltetése céljából kisebbeket is festett. A figurák mérete miatt a környezet jelzésére alig nyílt mód. E festő az alakokat rendszerint a kép talajszávját jelző szikláira állította, s egy-egy, az előző mesternél látott tornyot, gerendából formált elemet is festett. Ezek tértagoló szerepének hasznosításában meghaladta az előző mestert, mert pl. a Péternek megjelenik az angyal a börtönben (27.), Szent András életének utolsó jelenetében (40.), vagy a Szent János vízióját is ábrázoló oldalon (41.) több jelenetet helyezett el egy kis mezőn. Az elmondottak ellenére e művésznek nem volt egyértelműen erős oldala a térérzékeltes. Az egymásmögöttség sikertelen visszaadásának jellemző példája a Mária halála kompozíció (18. 2. kép), amelyen az ágyon fekvő Mária mögött az álló János büszk formájú, a többi apostolnak pedig csak a feje látható. A mester téralkotó elemeinek repertoárjában tűnik fel először az a perspektivikus hatást imitáló trónus (Szt. Péter apostol története, 28.), mely a kötet későbbi íveit festő mestereknél lesz kedvelt. Szívesen használt téralkotó elem a hajtogatott szélű, szabadon lebegő drapéria is (18. 2. kép). Ez a mester alkalmazott először a kötetben faanyag hatást keltő konstrukciókat is (28.).

A II. mester nagy, tömörszerű, aránytalan emberalakokat festett. Mozgásuk igen lendületes, jellemző például Szent Péter szinte táncos lépése (25.). Gyakori a nézőnek háromnegyed fordulatban háttal beállított (19.), és a mélyen előrehajló, rövidülésben ábrázolt figura is (24.). Az illuminátor arcai általában oválisak, olykor szélesek és szögletes állban végződők is lehetnek. Nemcsak a fémesen kemény fehér hajfürtökkel, bozontos szemöldökkel és szakállal festett aggyastyanok komorak, hanem a barna alapon szürkével modellált, nagy fehér szemgolyós, fekete egyenes vonallal rajzolt orrú és szemű, laza barna szakállú, középkorúnak képelt szereplők is. A fedetlen testrészek teltek, erőteljes, izmos férfiak hatását keltők. A bő, öblös redőzetű palástok a figurák monumentalitását fokozzák, a libegő palástvégek a mozgás lendületét növelik. Színezésükben a vörös és a kék mellett nagy szerepet játszik a sötét olajzöld, az élénk kék és rózsaszín, az okker, a barna több változata és végül a szürke. Az árnyalás a fekete és az alapszín változatain kívül kevés fehérrel, barnáslilával és sárgával is történhetett. Ez a mester a széles ecsetvonások mellett finom apró tollvonásokkal is mo-

dellált. Az erőteljes színek hatását az irizáló angyalszárnyak, a sok arany mustra, a szegélyek és rojtfélék, a bizzar fejedők felerősítették. A mester színvilága és figurái érezhetően távolodnak Bolognától. Képeinek egyetlen, más itáliai centrumhoz köthető motívuma a denevérszárnyú, szatírfarmájú ördög.²⁰

A Legendárium III. mestere a 6-7. éveket festette. Így ő fejezte be Szent János történetét és készítette el idősebb Jakab apostol életének, csodáinak nagyobbik részét. Ez a festő mind az I., mind a II. miniátor több kompozícióját, képi elemét ismerte, de náluk alacsonyabb szinten alkalmazta azokat. Képességének megítéléséhez elég egyszerű, kevés alakos kompozícióit, sematikus figuráit, jellegtelen, tollal rajzolt arcait és szerény palettáját idéznünk (50. 3. kép). Mindemellett azt is meg kell jegyeznünk, hogy egyes képein olyan kompozíciók, térbeli elhelyezések, figuratípusok, motívumok és technikai sajátosságok jelentkeznek, amelyek a kötetben később feltűnő mesterekre jellemzők. Ezek közé soroljuk például az ifjút üldöző János apostol két fél lovast ábrázoló képét (44.), Szent Jakab temetésének kompozícióját (53.), a sírjánál történt csodákat bemutató oldalt (56.). Ezeken a tértagolás, a tonzúrást, barna arcú papok, a királytípus, az ördögök, az ember arcú, szarvakkal ellátott sátán, a sárkányok, a kevéssé tagolt, magas fűszálakkal teleszórt sziklacsúcsok, az almás-deres lovak, a textilek kockahálót idéző sátirozása a mester jellemzésekor ismertetett képekkel egy bifolió jelentkezik.

A IV. kéz a 8-11. éveken ismerhető fel. Ez fejezte be idősebb Jakab legendáját, ennek attribuíható Máté, Fülöp, Tamás, Simon és Judás, ifjabb Jakab és Bertalan apostolok, továbbá Márk és Lukács evangelista, valamint Lőrinc első vértanú históriája. Ez a festő egyszerű, kevés alakos kompozíciókat készített. A tér és a szereplők egymáshoz való viszonya a legcsekélyebb mértékben sem érdekelte: a képfelülethez viszonyítva monumentális alakok szervesen illeszkednek környezetükbe, amit a kép valamelyik szélébe helyezett toronyszerű épület, esetleg egy-egy fa jelez. Emberi alakjai zömökek és statikusak. A vágatok, – főleg a mozgás látszatát érzékeltetni kívánó alkarok és a kézfejek – megformálása ügyetlen, elrajzolt. Ezt a mestert a kódexben dolgozó társaitól a leghatározottabban sematikus, bolognaias, de azoknál jóval nagyobb méretű ovális, sötét, kontrasztos színekkel festett, olykor borostás, fekete belső rajzú sematikus fejei határolják el. Színskálája viszont meglepően széles, az eddigi mesterek színei mellett a narancssárgát is használja, sok aranysegélyt, mustrát alkalmaz, és a hermelinszerű béleket is kedveli (67. 4. kép).

Igen karakterisztikus az V. illuminátor, aki a 12-14. füzetek festője. Neki jutott Fábián, Sebestyén, Vince, Balázs, György, János és Pál, Vitus és Modestus, Kristóf, Kozma és Damján, Kelemen, Péter mártír, Sixtus, Julianus és Donatus legendáinak a megfestése. A mester sokoldalú bemutatására talán Fábián pápa históriájának nyitóképe a legalkalmasabb (83. 5. kép). Eszerint képeinek szereplőit a mondanivaló szempontjából a lehető legminimálisabbra redukálta. Alig néhány, nagyméretű figura tölti ki a képeit. Ezek sem mindig fértek el a mezőkön, emiatt a művész társainál gyakrabban élt az alakoknak a képkerettel történő levágásával, átlós, vagy egymás mögötti és fölötti elhelyezésével. Az eddigiekből is sejthető, hogy a festő egyik erőssége a változatos beállítások, testtartások alkalmazásában áll. A frontálisan trónoló, a térdelve előrebukó és a zuhanás pillanatában megjelenített figurái (pl. 87.) a legbravúrosabbak. Miniátorunk a gesztusokban is dúskált. Segítségükkel képei mozgalmasságát fokozta.

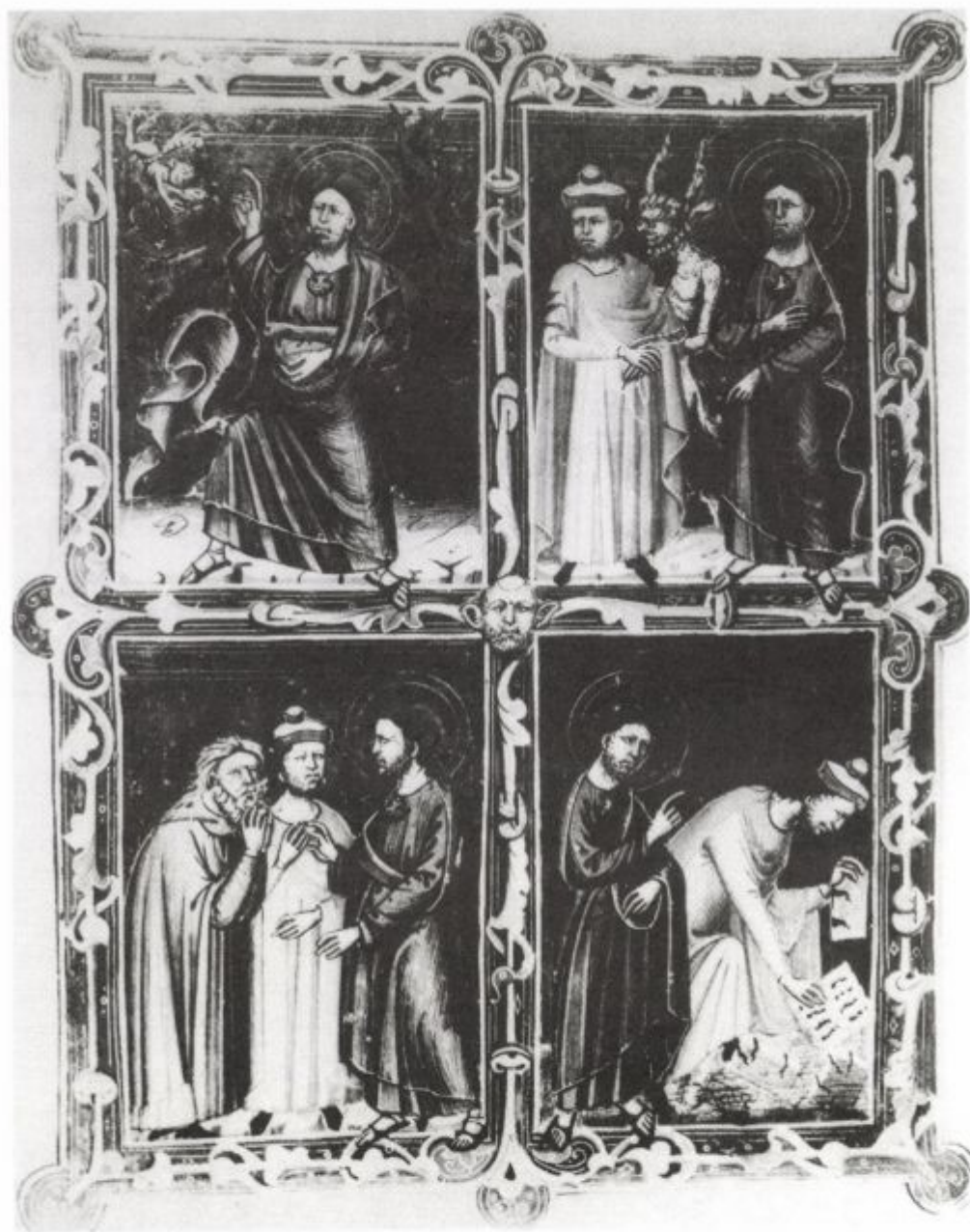
A jobbára középkori figurák arca nagy és telt. Alapszínük barna. Az árnyalásban a sötét színek – pl. a fekete sátirozás – uralkodnak, de kis fehér foltok is felcsillannak. Az arc részeit biztos kézzel vezetett fekete vonal jelzi. Jellemző az egyenes orr és száj, a kis, mandula-



1. Magyar Anjou Legendarium 14. lap. Krisztus passiója és feltámadása ciklus, részlet.



2. Magyar Anjou Legéndárium 17. lap. Mária halála képsor, részlet.



3. Magyar Anjou Legendárium 50. lap. Id. Szent Jakab apostol legendája, részlet.



4. Magyar Anjou Legendarium 67. lap. Szent Máté és Fülöp apostol legendája, részlet.



5. Magyar Anjou Legendárium 83. lap. Szent Fábán története, részlet.



6. Magyar Anjou Legendárium 159. lap. Szent Euszták története, részlet.

formájú, élénken csillogó szem, az alig jelzett íves szemöldök (83. 5. kép). Ez az arctípus bolognai eredetű, ám a sajátos modellálás és színezés következtében jobban eltávolodott forrásától, mint a mester hosszúkás, hegyes állú, harsány és kontrasztos színekben bővelkedő, zord tekintetű aggastyánjai (pl. uo.).²¹ Ez a mester figuráit nagy, bő, lepelszerű öltözetekbe burkolta. Kifestésükhöz a rózsaszín, kék, zöld, szürke, barna, sárga számos változatát és az aranyat is bőségesen használta. Dús és mély redőzésükhöz az alapszín különböző tónusain kívül más színek, például a sárgához zöld, a rózsaszínhez lila is szolgáltak. A textilek sűrű, olykor kockahálós hatást keltő vonalas satírozásában ez a mester bizonyult a legkövetkeztesebbnek, és jutott el a technika alkalmazásának legmagasabb szintjére (89.). A monumentális szereplők kevés teret hagytak környezetük jelzésére. A kulisszaszerűen alkalmazott, át-lósan vezetett kopár, csupán néhány fűszállal tarkított sziklák és a kompozíciók közepére helyezett, a perspektíva szabályaira biztosan épülő trónusok és baldachinok mégis a tér, a mélység érzékeltetésének hatásos eszközeinek bizonyulnak. Anyaguk nem egyszer a márvány és a kő helyett faanyag hatását keltik.

Ez, a feltűnése alapján V.-nek nevezett kéz volt a kódex legtehetségesebb és legeredettebb festője. Művészetének az itáliai, ezen belül leginkább a bolognai festészet csak távoli, közvetett forrása, semmiképpen sem közvetlen kiindulópontja.

A kódex VI. művésze lehetett a legproduktívabb, vagy valamilyen okból rá hárult az egész mű befejezése. Úgy véljük, hogy a 15.-től a fennmaradt utolsó, 22. füzetig minden képet – Szaniszló, Demeter, Gellért, Becket Tamás, Szilveszter, Gergely, Ambrus, Ágoston, Jeromos, Márton, Miklós, István király, Imre herceg, László király, Benedek, Remete Szent Antal, Bernát, Domonkos, Ferenc, Toulouse-i Szent Lajos, Bereck, Egyed, Elek, Euszták, Remete Szent Pál, Remigius, Hilarius, Mária Magdolna és Alexandriai Szent Katalin törté-riáját – ő festette. Ez a miniátor, noha szorosan kötődik az előző ciklusok festőjéhez, több vonatkozásban el is tér tőle. A legszembeütőbb eltérések a következők. Feltűnő az arctípusok sokasága. Ezek között tipikusnak tekinthető egyfelől a gyermekek, ifjak és nők finom vonású, lágyan modellált derűt árasztó vagy átszellemült arca (ilyen pl. Szent Miklós, 124., Szent Benedek, 139. vagy Szent Imre, 131.), másfelől az aggastyánok durva vonásokkal jellemzett, zord tekintetű arca (ilyen Szent Istváné az Imre legendában, 132. stb.). A változatos testtartások közül kiemelkednek a mester sajátjaként nevezhető, merevségük ellenére nagy lendülettel előrenyúló, beszélő gesztusú kezek, melyek az előszeretettel festett, hasábokból formált keretfélékből kihajló büsztök tartozékai (159. 6. kép). Ugyancsak e mester specifikuma az olyan négy pillérre helyezett szalmafedelű baldachin-féle (134.) és az olyan sátorotetős épület (107., 120. stb.), mely felülnézetből ábrázolt. Kelléktárába tartozott ezeken kívül a homlokzat elé ugró, irreálisan vékony konzolokon nyugvó zárt erkély-féle (131.) és a hasábokból képzett belső keret és lépcső (120., 137.). Ez a mester képeinek gazdagságát a mustrák bőséges használatán kívül a keresztek, lámpások, harangok és egyéb térkitöltő tárgyak sokaságával fokozta.

Az elmondottak ellenére leszögezhetjük, hogy az V. mestertől eltérő vonások nem mindig váltak a VI. képeinek előnyére, az olykor bizonytalanabb felépítésű és az áttekinthetlenségig zsúfolt kompozíciók, az anorganikus és rosszul proporcionált figurák gyengébb kvalitásáról árulkodnak.

A Legendáriumban dolgozó kezek elkülönítése és jellemzése után, az összegezés előtt fel kell vetnünk néhány, e kódex ismerete szempontjából fontos, ám eddig fel se vetett kérdést, illetve megoldatlan problémát.

Ezen kérdések legfontosabbika talán az lehet, hogy milyen szellemi, képi környezetben keletkezett a Legendárium. Ehhez fel kell kutatnunk a könyvtípus megjelenésének korát és használatának területét. Közismerten a 13. század második felétől terjedtek el az egyháziak elsősorban prédikációs tevékenységét szolgáló sermonáriumok, szentek, főleg egyházatyák legendáit tartalmazó művek, melyek az épületes példák tárházát nyújtották. Az első ilyen típusú, de világi személyek használatára, okulására szánt kötet a nápolyi királyi udvar 13. század végéről fennmaradt példánya. Ez egy olyan mű, amelyben a bizánci lapszéli díszítésű psalteriumokhoz hasonlóan a szöveg mellé, vagy a nyugati könyvfestészetre jellemzően a szöveg közé kerületek kisebb képek. A képek értelmezését exemplumok segítették.²² Elképzelhető, hogy a magyarországi Anjouk képes legendárium iránti igénye nápolyi ihletésű. Az sem lehetetlen, hogy Nápolyból Magyarországra is eljutott egy legendárium. Ez azonban csak a könyvtípushoz nyújtott ihletet.

A Magyar Anjou Legendárium készítőinek szeme előtt egy a nápolyitól eltérő, ideális képeskönyv megvalósításának az eszméje lebegett. Ezt a pergamen és a festékek fizikai és kémiai tulajdonságainál fogva a fólióknak csak a húsoldalát hasznosítva lehetett kivitelezni. A legkiegyensúlyozottabb képeskönyv formát ezért úgy érthették el, hogy a bifoliókat nem egymásba, hanem egymás mellé fektetve alakították ki a quaterniókat. Ezt követően került sor a keretek és képek előrajzolására és kifejtésére. Az eltérések ellenére úgy tűnik, hogy a kódex festői előkép alapján dolgoztak. Ez az előkép kompozíció- és figuratípusokat szolgáltatott. Egyfelől ebből adódhat a kódex viszonylagos egysége. Másfelől a kódexben dolgozó mesterek egyéniségéből, munkamódszeréből. Ennek tulajdonítható a stílus, a típusok és a festéstechnika nehezen szétválaszthatósága. Jellemző a kódex készítésére, hogy az egyes oldalakat minden esetben egy kéz festette. Ezt az bizonyítja, hogy a képek és a keretek színezése minden esetben egyezik, a figurális és az ornamentális motívumok is gyakran hasonlóak. Kérdéses, hogy a kódex készítésének melyik fázisában keletkeztek a lemmák. Általában a szövegek lejegyzése megelőzte a kódexek kifestését. A Legendárium esetében a lemmák akár a programadó szerepet is betölthették volna. Mivel az ezekhez szükséges lineáció hiányzik, s a szövegeknek nem is jutott mindig elegendő hely, feltehetően a képek elkészülte után íródtak.

A Magyar Anjou Legendárium egy átmeneti időszak problémákkal és kísérletezésekkel terhes, újításokat is felmutató emléke. Olyan korban keletkezett, amikor érlelődött a narratív, kontinuáló ciklusok keretezett képmezőkbe rendezésének igénye. Az átmeneti jellegből következik e kódexnek egyfelől az a sajátossága, hogy egy mezőbe néha több jelenetet is sűrítene, illetve hely hiányában megcsontkíthatják azokat, másfelől a történeti tárgyú elbeszélő témák közé statikus kompozíciókat (auktorábrázolások, dogmatikus tárgyú témák, votív- és kultuszképek) is beiktatnak. Ebben az esetben eltérő lesz a jelenetes képek és a statikus kompozíciók szereplőinek mérete.²³

A Legendárium konkrét előképe egyelőre ismeretlen. Annak ellenére, hogy már a legendárium kialakulását megelőző korszakból ismerünk olyan kódextípusokat, amelyekben természetesen volt egy egész oldalnak több mezőre osztása, számolnunk kell a Magyar Anjou Legendárium készítési kora újszerűbb felsőitáliai, elsősorban toszkánai fal- és táblakép festészetének hatásával is.²⁴

Végezetül feltesszük a kérdést: korábbi nézetünket feladva, nem számolhatunk-e mégis a kéziratnak egy itáliai előképet használó, azt részben átdolgozó esetleg itáliai (I. mester) és itáliai tanultságú magyar, vagy magyarországi (V. mester) mesterek együttműködésének köszönhető magyarországi készítésével? A Legendárium kifestésében az előkép mellett a

két legtehetségesebb (az I. és az V.) festő lehetett az irányt szabó. Kész ívekkel esetleg min-tát is szolgáltathattak társaiknak, amiket ők képzettségüknek és képességeiknek megfelelően hasznosíthattak. A felvázolt stílusanalízis – elsősorban a bolognai művészettől kimutatható távolodás a korszerűbb eredmények átvétele javára, és a lokalizálási javaslat a kódex datálását a korábban lehetségesnek tartott időhatárok közül a felső, 1345-öshöz közelíti, meg-döntve azt a feltételezést, hogy a legendáriumot a gyermek András herceg oktatása céljából készítették volna.

JEGYZETEK

1. Washington, Library of Congress, Pre-Accession 1. Legújabb publikációja a korábbi irodalommal: A Nekcsei-Biblia. Hasonmás kiadás. Tanulmányok a Nekcsei-Bibliáról. Bp. 1988. (A továbbiakban: Tanulmányok, 1988.)

2. Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8541., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 360, 360a-d., Leningrád, Ermitázs, No 16930-16934, és Berkeley, Bancroft Library of University of California, f. 2MSA2M21300-37. Magyar Anjou Legendárium. Hasonmás kiadás. Bevez. Összeáll. Levárdy F., Bp. 1975. A kódexre vonatkozó újabb irodalmat is tartalmazza: Művészet I. Lajos király korában. 1342-1382. Katalógus. Szerk. Marosi E.-Tóth M.-Varga L., Bp. 1982. 132 sk. (A továbbiakban Művészet 1982.) Az újab-ban előkerült lapról: BADER, J.-STARR, G.: A Saint in the Family: a Leaf of the „Hungarian Anjou Legendary” at Berkeley. Hungarian Studies 2/1. 1986. 3 skk.

3. Padova, Biblioteca Capitolare A 24 és A 25. A kódexre vonatkozó irodalmat közli: Művészet 1982. 133 sk.

4. Budapest, OSZK. Cod. lat. 404. A kódexre vonatkozó irodalmat l.: Művészet 1982. 134 skk.

5. Pseudo-Aristoteles, Secretum Secretorum. Oxford, Bodleian Library. MS. Hertford College 2 [EN 2.]. A kódexre vonatkozó irodalmat l.: Művészet 1982. 136.

6. Isztambul, Topkapı Szeráj Könyvtár, Nr. 47. A kódex első művészettörténeti értékelése: WEHLI T.: Az „Isztambuli Antifonale” iniciáléi. Ars Hungarica XVII (1989) 1. 103 skk.

7. Budapest, OL. DL. 89481. Első említése: BALOGH J.: Az Anjou-kor kérdéseiről. Művészet-történeti Értesítő XXXI (1981) 144 sk.

8. A nézetek összefoglalása és értékelése: WEHLI T.: Könyvfestészet a magyarországi Anjou udvarban. In: Művészet 1982. 119 skk.

9. A nézet legrészletesebb kifejtése: LEVÁRDY F.: A Biblia miniátorai. In: Tanulmányok 1988. 31 skk.

10. A téma irodalma: SCHMIDT, G.: Italienische Buchmaler in Österreich. Alte und moderne Kunst 6 (1961) 42. 2 skk. Itt kívánjuk megjegyez-ni, hogy a Schmidt által tárgyalt, 13. század végi, északitaliainak meghatározott Herzogenburgi Biblia A iniciáléjának legközelebbi analógiája, a párizsi Bibliothèque nationale ms. lat. 22. c. 3v. incipit iniciáléját A. Conti 1260-1270 közötti bolognai munkának tekinti (l.: CONTI, A.: La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340. Bologna 1981. 21 skk. Tav. III.) Ezúttal vetnénk fel a Wolfenbütteli Psalterium (Herzog August-Bibliot-hek, Cod. Guelf. Helmst. 52) kérdését. Talán

nem lehetetlen, hogy ez a stílus szempontjából nehezen elhelyezhető kódex az említett, 13. szá-zadi folyamatnak esetleg egy magyarországi emléke lenne. A 14. század közepe körüli, ugyancsak ola-szos emlékek nem a korábbi olaszos hatás konser-válódásának köszönhetően készültek, hanem egy újabb impulzus eredményei. Így az 1356 körül ké-szült Képes Krónika címolapjának lapalji díszítése a korszak bolognai festészetéhez kötődik, az A iniciálé pedig a Schmidt idézett munkájában sze-replő, felsőolasznak tekintett Klosterneuburgi Missale (Cod. 615) A iniciáléjával rokon (i. m. 4., 7. kép).

11. L.: CONTI, A.: i. m. Tavv. 229., 251. és a cesenai Infortium f. 15r-n is látható hasonló csúcsos süveg. A Szent László legenda keleties tí-pusai, viseletei ismeretlenek Bolognában.

12. A fac-simile kiadáshoz írt tanulmányok elég rossz minőségű fényképek segítségével készül-tek. Itt kívánjuk megjegyezni, hogy e tanulmá-nyok, egy sajnálatos téves javítás következtében végig a Zala megyei Csatárról írnak, holott mi a Nekcsei Demeter által alapított Baranya megyei Csatár pálos kolostorával foglalkoztunk.

13. D'ARCAIS, F.: L'organizzazione del lavoro negli scriptoria laici. La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I. Congresso di Storia della miniatura italiana. Atti del Congresso di Società della miniatura Italiana. Cortona 26-28 maggio. 1978. Red. G. Vailati Schoenburg Walden-berg. Firenze 357 skk.

14. L.: pl. CONTI, A.: i. m. Escorial bibliája, ms. a. I. 5. c. 5. Tav. XII., Bologna, Collegio di Spagna bibliája, ms. 2. c. 1. Tav. XXIII., A British Library bibliája, Ms. Add. 18720. c. 5. Fig. 115.

15. Cesena, Biblioteca Malatestiana, S IV. 1. c. in: CONTI, A.: i. m. 85. fig. 248.

16. L.: l. jegyzet.

17. Munkánkat megnehezítette az a körülmény, hogy a szétdarabolt kódex lapjai különböző állapotban maradtak fenn, ráadásul a róluk ké-szült felvételek sem egyforma minőségűek. A Le-gendárium elemzésekor csak a szempontunkból lényegesnek ítélt vonásokat, elemeket tárgyalhat-juk.

18. A képekre a zárójelbe tett lapszámok utal-nak. Ezeket a fac-simile kötetből vettük át.

19. A sienai elemek eléggé egyértelműek. A pa-dovai analógiát egy 14. század eleji gyűjteményes hagiografikus kézirat nyújthatja (MS. lat. fol. 480. f. 34r.). L.: Glanz Alter Buchkunst. Mittel-alterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Wiesbaden 1988. Abb. 65.

20. ANTAL F.: A firenzei festészet. Bp. 1986.

172. 27. jegyzete hivatkozik ERICH, O.: Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst. Berlin 1931. munkájára, amit nem állt módunkban olvasni.

21. Harrsen veti fel elsőként a balkáni-bizánci kapcsolat lehetőségét. L.: HARRSEN, M.: The Neksei-Lipócz Bible. A Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress. Ms. Pre-Accession 1. Washington 1949. 7.

22. FROJMOVIČ, E.: Eine gemalte Eremitage in der Stadt. Die Wüsteväter im Camposanto zu Pisa. Die Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Hrsg. H. Belting und D. Blume. München 1989. 207 sk.

23. Példaképpen a Legendárium 5. lapját idézhetjük, ahol a Jézus vizen jár és a Vak meggyógyítása jelenet szereplői a ciklus többi képén szereplőkével azonos méretűek, míg a lap harmadik, Krisztus színeváltozása kompozíciója csak sokkal kisebb figurákkal fért el a képmezőn.

24. A négymezős képfelület nem lehetett ismeretlen Bolognában sem, hiszen Vásári Miklós egyik kódexének Szent István legendáját feldolgozó lapja is ilyen tagolású. Bizonyos – elsősorban kompozicionális és ikonográfiai szempontból – ehhez a körhöz tartozik a mensolai San Martino templom jelenlegi főoltárának predella-képe is. A predellával egy másik tanulmányunkban kívánunk foglalkozni.

Tünde Wehli: Bemerkungen zu der Frage über den Stil des Ungarischen Anjou-Legendariums

Aus den Jahren zwischen 1330 und 1360 sind sechs miteinander zusammenhängende, reichgeschmückte Kodizes von ungarischem Bezug erhalten. Sie sind einerseits eindeutig in Bologna entstandene Werke, andererseits solche Denkmäler der Buchmalerei, in denen auch der bolognesischen Malerei fremde Züge erscheinen. Viele Studien behandelten das Ungarische Anjou-Legendarium, auch seine Faksimileausgabe ist schon erschienen. Die Untersuchung der Kompositionen der einzelnen Bilder und die Analyse der Stilelemente sind doch als oberflächlich zu bezeichnen. Diese Studie analysiert die Bilder vor allem in Anlehnung an das Vatikaner Stammaterial des Kodexes und bestimmt den Platz des Legendariums in der mitteleuropäischen Malerei der 40er Jahre des 14. Jahrhunderts.



7. Részlet a Philostratos-korvina első címlapjáról (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár)



8. Mátyás király éremportréja (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum)

9. Részlet a [Pseudo-]Dionysios Areopagités-korvina címlapjáról (Besançon, Bibliothèque Municipale)





10. Mátyás király a Thuróczy-
krónika augsburgi kiadásában

11. Attila a Thuróczy-krónika
augsburgi kiadásában





12. Attila képmása (P. Jovius: *Elogia virorum* . . . Bázél, 1575)



13. Mátyás király képmása (Mantegna festménye után) (P. Jovius: *Elogia virorum*... Bázél, 1575.)

14. Mátyás király (Joh. Lichtenberger *Pronosticatiójából*. Ulm [?], 1488) (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár)





15. Részlet a Cassianus-korvinából (fol. 40^r) (Párizs, Bibliothèque Nationale)



16. Padlócsespe kút-emblémával (Vác, Vak Bottyán Múzeum)

17. Fehérmárvány kútmedence töredéke a budai várpalotából (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



DIVINUS HERCULES ÉS ATTILA SECUNDUS. MÁTYÁS KIRÁLY MŰPÁRTOLÁSÁNAK HUMANISTA ASPEKTUSAI

1.

Tusca manus, Tuscum marmor, rex Ungarus auctor,

Aureus hoc Ister surgere fonte velit.*

E két elegáns verssort Angelo Poliziano írta arra a fehérmárvány szökőkútra (*in fontem*), amelyet Mátyás király rendelt meg 1488-ban Firenzében, Andrea del Verrocchio műhelyében.¹ Verrocchio hamarosan meghalt; nem tudjuk, hogy a kút elkészült-e, s ha igen, eljutott-e Budára.² A királyi várpalotában több antikizáló – mitológiai figurákkal díszített – szökőkút is csobogott: utazók, követek elszórt feljegyzései és az ásatások során előkerült kútmedence-töredékek egyaránt vallanak erről.³ A fragmentumok között akad olyan is (oroszlánfejekkel és a Hunyadi-ház hollóival díszítve), amely fehérmárványból való.⁴ Az *all'antica* fontana ekkor Budán éppoly természetességgel jelenik meg, mint Itália fejedelmi udvaraiban. Visegrádon, a fényes királyi nyaralópalotában is szobrokkal díszített márvány szökőkút ontotta bő vizét, a *Fons Musarum*;⁵ a Múzsák kútja a művészet, a tudás kútfeje volt, amióta csak a Pégasos, a szárnyas, isteni paripa a Hippukréne forrását fakasztotta a Helikón ormának közelében.⁶ Mátyás (mára elhomályosult értelmű) emblémái között is ott volt a kútfő.⁷ Poliziano epigrammája azonban nemcsak ezt segíti értelmezni, hanem Mátyás király műpártolásának egyik legfontosabb aspektusát is. A kútra írott versből a felismerés kettős forrása fakad: Toszkánát, a reneszánsz szülőhazáját összekapcsolja Magyarországgal s ugyanakkor mindkettőt antikká teszi.

Az Isterré visszaváltozott Duna partjaira visszatérnek a Múzsák és újra rómaivá lesz az elbarbárosodott Pannónia – ezt a képet már a magyar humanisták korábbi nemzedéke megfogalmazta. Janus Pannonius személyes sorsa, költői életművének tekintélyes része példaként idézhető, s ezt tartották jellemzőnek ráírni később a sírkövére is:⁸

Hic situs est Ianus, patrium qui primus ad Histrum

Duxit laurigeras, ex Helicone, Deas.**

A vers 1464-ben született, a költő – királyában csatlakozva s elfordulva tőle – 1472-ben halt meg. Nem telt bele három évtized, s a babérkoszorús istennők s velük az újjáéledt antik művészetek egész Hungáriában otthonra leltek.

2.

Hunyadi Mátyás, a *rex invictissimus*, az uralma illegitimitásának sötétlő árnyával is hadakozó uralkodó műpártolását szemképráztató fényességű pompa és már-már pazarló nagyvonalúság jellemezte – nemkülönben a konvencionálisan szokatlannal összevegyítő hallatlan

* Toszkán kéz, s az a márvány is, magyar ám a király, ki
Szólt: aranyos Duna víz szálljon e kútból föl.
(Détshy Mihály ford.)

** Itt nyugszik Janus, kivel ősi Dunánkhoz először
jötték a szent Helikón zöldkoszorús szűzei.
(Kálnoky László ford.)

merészség. A bizonyítás dupla kényszere volt döntő oka annak, hogy az Alpokon túl elsőként a magyar királyi udvarban kapott oly fontos szerepet az Itália földjén termett all'antica művészet és humanista kultúra. Itáliában a legkiválóbb mestereknek adott megbízást a király, olyanoknak, mint Andrea Mantegna, Filippino Lippi, vagy Andrea del Verrocchio, s uralkodása végén a legkeresettebb firenzei miniátorokat foglalkoztatta.⁹ Élénk kapcsolatban állt Marsilio Ficinóval és platonista körével.¹⁰ A legnagyobb mestereket és magát Ficinót is hívta Budára, de ez csupán gesztus maradt; udvarába jobbra tanítványok, követők és munkatársak jutottak el. Mátyás műpártolása az itáliai fejedelmekével vetekedett; az eredeti antik szobrok, kámeák megszerzésében azonban rendre kudarcot vallott.¹¹ Tervei véghezvitelében megakadályozta a halál, de a budai udvar gótikus és all'antica elemekből egymásra rétegzett, különös pompája nem maradt hatástalan a térség többi – Mátyással egyébként rivalizáló – uralkodói udvarára: Krakkó, Prága udvari kultúrájának a század végével föltűnő antikizáló vonásai nehezen volnának magyarázhatók Buda quattrocento ambientéje nélkül.¹² A nagyszerű palota a méltatlan utódok, majd a törökök kezén berendezésszerűen az enyészeté lett: a nagyhírű könyvtár, a Bibliotheca Corvina szétszóródott, a műtárgyak javarészt elpusztultak, a pompás épületekből mára sivár kősvatag maradt – az ásatások során előkerült gótikus és all'antica kőfaragványok tömege.

A jelentős reneszánsz részeket is magában foglaló, pazarul fölékesített gótikus palotának Budán megvolt a maga antikizáló, hérióikus eszmeisége is. Legszabatosabban Antonio Bonfini, Mátyás udvari történetírója fejtette ezt ki, több művében is leírva a királyi épületeket Budán, Visegrádon, Bécsben. A budai palota laudatióját 1487-ben ezekkel a szavakkal fejezte be: „Ha mindazt elő akarnám számlálni, ami a budai palotát ékesíti, esetleg olyan színben tűnnék, mint aki Felségednek hízeleg, s inkább az antikvitást idézi, mint az igazat írja meg, melyet úgysem lehet letagadni.”¹³ Bonfini (topográfiailag nem igazán jól használható) leírásaiból valóban antik épületek képe rajzolódik ki; a többnyire görög eredetű, tudós szavak – például heliocaminus, apodyterium, sphaeristerium, xystus stb. – használata ezt sugallja. Az általa leírt épületek azonban olyannyira hasonlítanak egymásra, hogy nyilvánvaló, mindannyiszor egy elméletileg megkonstruált ideát írt le, s azt illusztrálta a valóságra emlékeztető elemekkel.¹⁴ A tudós humanista fő forrása ehhez az illusztrációs munkához az ifjabbik Plinius két levele volt, azok, amelyekben az saját tusculanumi és laurentumi villáit írta le.¹⁵ Bonfini a terminusok jelentését nem is értette minden esetben pontosan. Két dologra törekedett: egyfelől arra, hogy az épület (például a budai palota) többé-kevésbé felismerhető legyen, vagyis „leírása” legyen elfogadható, másfelől arra, hogy az épület méltó legyen, hasonló legyen a vágyott antikvitáshoz, s *expressis verbis* versenyre keljen véle. Bonfini valamennyi, (olykor saját műveiből vett) stilizált idézetekkel dúsított mondatában ott ez a törekvés, és amiről ő beszél, az valóban olyan, mint az antik, sőt éppenhogy antik is: Plinius szavaitól – xystus violis odoratus – még a visegrádi virágoskert is az ókori Itáliába roppen hirtelen. Nem tudjuk, hol nyílnak ezek a virágok: Visegrádon vagy Laurentumban.¹⁶ Ez az ígésző ráolvasás olyan hatásos volt, hogy Mátyás műpártolásának gótikus – az olasz teoretikusok szerint barbár – felét még ma is elfedi.

3.

Mátyás király külsejének, arcvonásainak legrészletesebb leírása ugyancsak Bonfini történeti művében olvasható.¹⁷ Ezt a jellemzést a későbbi, több évszázados humanista hagyomány s hatása alatt még később a művészettörténetírás – ha erősen stilizálnak, idealizálnak tart-

va is – hitelesnek fogadta el.¹⁸ Bonfini „leírása” azonban esztendőekkel a király halála után íródott, a szöveg fő forrása pedig az az előszó volt, amelyet a tudós humanista még Itáliában írt (s illesztett a Mátyásnak ajánlott Hermogenész-fordítása elé) anélkül, hogy a királyt valaha is látta volna.¹⁹ A hitelesnek tartott jellemzés végülis toposzok halmazának bizonyult, s szinte valamennyi valóságos, vagy valóságosnak tetsző eleméről (a test- s a haj színétől az oroszláni pillantáson át egészen a király testéből áradó csodálatos illatig, az isteni *euódiáig*) kiderült, hogy a Nagy Sándor-hagyományból származik s végső forrása Plutarkhos műveiben keresendő.²⁰ A magyar uralkodó Alexandros-imitációja egyébként nem Bonfini találmánya volt, a történetíró ebben is ősi mintát követett. Már a Nagy Sándort követő antik uralkodók is előszeretettel fordultak ezekhez a toposzokhoz. Az oroszláni karakter a Mátyás-portrékat is befolyásolta. A bautzeni szobor (1486) későgótikus naturalizmusát a reneszánsz hériókus portré – Budán közvetlenül ismert – verrocchiói formulájával idealizálták; az erlangeni Biblia díszkötésének átszellemült arcú, *fiatal* Mátyása (1489-1490) sem más, mint az uralkodó alexandrosi, allegorikus arcképe.²¹ Úgy tetszik, Mátyás portréiban sem a nagy király immár örökre elveszett, eleven tekintetét kell keresnünk,

A történettudomány Mátyás császári aspirációit szkeptikusan ítéli meg, jobbára még azt is elvetik, hogy valóban törekedett volna erre a legmagasabb méltóságra. Sokáig saját trónján sem volt legitim uralkodó; politikájának mozzgó rugói között talán a legerősebb a saját tényleges, majd később fia, Corvin János reménybeli uralma legitimitásának elismeretése volt. A király ikonográfiája azonban kétségtől tartalmaz *all'antica* császári motívumokat, talán legnyilvánvalóbban a Philostratos-corvina címlapján, ahol Hadrianus és Nero császárok éremportréi között, középtűt Mátyásé is megjelenik.²² A Corvinák egy bizonyos csoportjában (amelyekbe a király címerét 1485, Bécs elfoglalása után festhették bele) a címer körül megjelenő M A betűk – a besançon-i Augustinus-corvina tanúsága szerint – *Mathias Augustusként* oldhatók fel.²³ Mátyás valamennyi antikizáló profilárcképe – s a korabeli arcképek között ezek vannak többségben – ugyanannak az antik császárportré-típusnak a vonzásában készült. A típust Mátyás arcképeként első ízben Andrea Mantegna aktualizálta, az 1460-as években, midőn – nyilván a Mantegnával személyes kapcsolatban álló Janus Pannonius iniciatívájára, közvetítésével – megfestette a magyar király portréját.²⁴ A Mátyás nevelője, majd kancellárja, Vitéz János körül csoportosuló humanisták ekkoriban alkották meg Mátyás image-ének *all'antica* aspektusát; az új image egyik gyanítható inventora, Janus verseiben is összefonódik olykor Mátyás és Alexandros alakja.²⁵ Nyilvánvaló: amiképpen volt a király műpártolásának, azonképpen volt személyiségének is egy erősen aktualizált, *all'antica* aspektusa. Megvolt azonban az ellenpontja is.

4.

Csillag esik, föld reng: jött éve csudáknak!

Ihol én, ihol én pörölyje világnak!

Sarkam alá én a nemzeteket hajtom:

Nincs a kerek földnek ura, kívül rajtam!

Attila föltornyosult lelkének szavai ezek, a *Buda halálában*; a vers forrása, egyetlen hexameter (melynek tükörfordítása észrevétlenül illeszkedik az alexandrinusok közé), a Thuróczy-krónika első passzusában, a hunok történetében hagyományozódott ránk.²⁶ A királyi kancellária kömvezetében íródott Krónika a hunok történetével kezdődik és Mátyás trónralépésével végződik: Attila dicsőséges uralkodása újra visszatér, s maga Mátyás király

kimondottan is mint *Attila secundus* jelenik meg.²⁷ A párhuzamot, amely a hun és a magyar nép igaznak vélt azonosságában magasztalta fel így a nemzeti és választott király személyét, többféleképpen értelmezték a kortársak is. Attila volt az, aki a pápának engedelmeskedve megkímélte Rómát – s népe ezidőtől fogva a Kereszténységet védőbástyaként oltalmazza mindenféle hitetlen támadás ellen (lett légyen az a cseh eretnekek vagy a törökök támadása); de ugyanő az is, akinek legfőbb ellensége volt a római császár – ugyanúgy, ahogyan Mátyásnak a német-római császár, III. Frigyes.²⁸ A későantik történetírók és az egyházatyák úgy tartották, hogy a hunok ördögi származásúak; Orosius szerint pusztába úzótt boszorkányok és parázna ördögök ivadékai. Az ördög, amikor megjelent a keresztény művészetben, az antik szatír bőrébe bújt; Attilának a 15. század végén Itáliában sűrű, boglyas haj- és szakáll keretezte faun-maszk az arca, szarvakkal a homlokán. Vayer Lajos ismerte föl, hogy a Mátyással hadban álló országokban – Callimachus Experiens (a magyar király ellen írott) *Attilájának* képi megfelelőjeként – az új Attila faunszerű, ördögi ábrázattal jelent meg.²⁹ Már 1488-ból ismerünk szakállas Mátyás-ábrázolást, Johannes Lichtenberger (III. Frigyes egykori udvari asztrológusa) *Pronosticatiójából*, amely megjósolja, hogy a magyar király halála után birodalma széthullik és ellenségei kezére jut.³⁰ Budán, a „hunok csillagá”-nak udvarában Attila képe változik; A Thuróczy-krónika augsburgi kiadásának fametszetén baldachinos trónuson ül, miként mind a magyar királyok; fején korona, jobb-jában kivont pallas, a német-római császárok felségjelvénye, az ítélő hatalom jelképe (s az Istenkard is, amelyről Priskos ír), baljában lándzsa, zászlaján a Turullal. Attila képe nyitja s Mátyásé zárja a magyar uralkodók sorát, amiként a hunok dicsősége is visszatér s keretbe fogja a magyarok történetét. Tudjuk, hogy Vitéz János megfestette esztergomi palotájában a magyar királyokat s a szkitha hercegeket;³¹ tudjuk azt is, hogy Mátyás monumentális állószobra a budai palota egyik udvarán, lándzsát tartott a kezében.³² Amiképp Mátyás arcára ellenségei ráillesztették a pusztító, ördögi Attila szatír-maszkját, azonképpen illesztették hozzá Attila figuráját a hagyományos (mondhatnánk, kanonikus) uralkodó-ábrázoláshoz Budán. Amiben Európa Attilára ismert, abban Mátyás nem akarta, hogy őrá ismerjenek.

5.

A budai várpalota bejáratánál monumentális bronzszobor állt: a szömyetegeket legyőző, isteni Herkules. A Jagello-kori utazók, követek megjegyzéseiből elég pontos képet alkothattunk róla. A szobor oszlopon állt, s valószínűleg *nudo* volt, vagy legalábbis egész testét nem védte páncél – Itáliában sem ismeretlen ekkor a monumentális aktszobor.³³ A magyar királyi udvar művészeti reprezentációjában Herkules figurája feltűnően hangsúlyos volt. Visegrádon a királyi lakrész udvarának közepén álló vörösmárvány szökőkút ormát a lemai hydrával viaskodó gyermek Herkules szobra koronázta; Budán, a király halálakor befejezetlenül álló új palotaszárny bronzkapuját – Bonfini szerint – Herkules munkáinak ábrázolásai díszítették.³⁴ Herkules története – amely Itáliában elsősorban Firenzében, Lorenzo il Magnifico udvarának humanista köréhez kapcsolódva öltött testet képzőművészeti alkotásokban s más fejedelmi udvarokban is népszerű volt – kettős értelmű: egyfelől a királyi erényeket megtestesítő hős az ő, másfelől az a hős, aki legyőzi és megfékezi az emberiséget és a kultúrát fenyegető szömyeket.³⁵ Az idea, Mátyás, mint az új, győzhetetlen Herkules, meglehetősen régi keletű volt. Mátyást már Janus Pannonius is fölékesítette ilyen irodalmi toposzokkal, s Herkules buzogányát akarta kezébe adni a törökök ellen.³⁶ A „monstrum”

azonban maga is behelyettesíthető volt; amikor Bonfini Ausztriát aposztrofálta hydraként, ezzel a visegrádi kútnak egyik lehetséges kortárs értelmezését adta meg.³⁷ A budai bronzszobor azonban nem Ausztria legyőzőjét jelenítette meg. Nem csupán őt, nem kiváltképpen őt. A mitológiai párhuzam kulcsa Marsilio Ficino 1480-ban, Otranto ostroma idején írt levelében (*Exhortatio ad bellum contra barbaros*) rejtőzik: a török fenyegetéstől rettegő humanista a magyar uralkodót azonosítja a szörnyetegeket legyőző Herkulesse.³⁸ A budai szobor váratlanul előbukkant felirata³⁹ – *Diuinus Hercules monstrorum domitor* – Ficino szavaival szól: a szörnyeteg, akit Herkulesnek le kell győznie, a török veszedelem, a keleti barbárság, amely a Kereszténység elpusztítására tör; Herkules pedig maga Mátyás, a kereszténység védőbástyájának legderekabb bajnoka. Az aranyozott bronzszobor oszlopon állt – ezt Victoriától kölcsönözte – mint monumentális győzelmi jelkép: Mátyás valóban győzelmet aratott a törökön, megfékezte – ha ideig-óráig is – az egész Európát rettegésben tartó fenevadat. Nem találhatott volna méltóbb hadizsákmányt magának Szulejmán szultán ennél a szobornál 1526-ban, a prédául hagyott Budán: erős vasláncokkal körülkötözték, s így állították fel az Átmejdánon, a bizánci császárok trófeái között.⁴⁰ Mátyás egész életművének szimbóluma volt ez a szobor: jelkép, amelynek jelentését és jelentőségét Magyarországon 1526-ban talán már csak a törökök értették igazán.

6.

A Mátyás-kori reneszánsz stílusfordulat tudományos megítélése általában két szélsőség között ingadozik. Az egyik megközelítés udvari jellegét hangsúlyozta s megismételhetetlen elemeket, egy napi létét emelte ki; a másik viszont benne találta meg a magyar népművészet egyik legerősebb gyökerét. Az egyik szerint a Mátyás-kori reneszánsz importművészet, megjelenése az udvari művészet tradíciójának paradigmája, s a stílus magyarországi története éppenséggel nem az egyenes vonalú fejlődés diadalmenete; a másik szerint viszont megjelenése a hazai protoreneszánsz után természetes volt, mi több, a nemzeti királytól kezdeményezett és pártfogolt új stílusban a magyar nép ősi mintát ismert föl s a reneszánsz a fényes budai palotától a székely falvakig eljutva hivatást töltött be.⁴¹ Mindkét megközelítés ugyanazokra a humanista forrásokra hivatkozik, ugyanazoknak nyújtja eltérő olvasatát: a korábbi – a húszas években megfogalmazott történetírói koncepció – a Jagello-korban kialakult, s a Mohács után egyre fényesebbé váló Mátyás-idea bővületében élt, annak egyenes folytatása, sőt, kiteljesedése lett; a másik, az újabb, szembefordult ezzel a hagyománnyal és emberi léptékűvé igyekezett diminuálni a *rex invictissimus* soha nem múló dicsőségét.⁴²

Mátyás királynak ez a kétféle, képpé sűrűsödött ideája, az új Attila és az új Herkules, e két látszólag ellentétes irányú parabola, voltaképp egy és ugyanaz. Hiába hát az egyes emlékek, például a Herkules-szobor stílusának aggályos elemzése, gótikus volt-e vagy reneszánsz; hiába a két monumentális Mátyás-szobor datálásának aprólékos körülhatárolása; hiába a sok fáradozás külön-külön: mert ez a két kép, a civilizált és a barbár, ugyanannak a személyiségnek a két arca. Melyik Mátyás-kép a védő, és melyik a támadó; melyik a teremtmény és melyik a pusztító; melyik Mátyás az „európai” és melyik a „magyar” – a válasz tetszőleges, lévén az alternatíva maga is humanista konstrukció. Lehet, hogy a választ mindkét ága hamis. Lehet, hogy nincs is választás.

JEGYZETEK

Dolgozatom első, rövidebb változata az a korreferátum volt, amely 1988 májusában hangzott el a „Nemzeti művészet – európai művészet” című akadémiai ülésszakon. Cikként (dupla terjedelemben) először a *New Hungarian Quarterly*-ben jelent meg (31 [1990] 90-96.) – ennek bővített és átdolgozott, jegyzetekkel kiegészített szövegét tartja kezében az olvasó.

1. *Analecta recentiora ad historiam renascendum in Hungaria litterarum spectantia*. Ed. HEGEDÜS, S. Budapestini 1906. 123. – v. ö.: JUHÁSZ L.: Adalékok az 1437-1490. évekből. (Adalékok, jegyzetek és értekezések a magyarországi latin irodalom történetéhez I.) Budapest 1931. 15-16.

2. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I-II. Budapest 1966. I. 513.

3. BALOGH J. (2. jegyzetben) i. m. I. 145-147.; VAYER, L.: Die Statuen antiker Götter im Hofe des Corvinus-Palastes in Buda. In: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*. Hrsg. BRUCHER, G., MÜLLER, W. T., SCHWEIGERT, H., WAGNER, B. Graz 1986. 399-408. (magyarul, jegyzetek nélkül: VAYER L.: Témák, formák, ideák. Válogatott tanulmányok... Budapest 1988. 103-110.

4. A Magyar Nemzeti Galéria Régi Gyűjteményei. Szerk. MOJZER M. Budapest 1984. 61.

5. Nicolaus Olahus: Hungaria. Athila. Edd. EPERJESSY, C., JUHÁSZ, L. Budapestini 1938. 11. (Hungaria 6, 9)

6. KARDOS T.: Mátyás király és a humanizmus. In: *Mátyás király emlékkönyv I-II*. Szerk. LUKINICH I. Budapest [1940]. II. 56.

7. V. ö.: ZENTAI L.: A Mátyás-emblémák értelmezéséhez. In: Zádor Anna Emlékkönyv. Építészettudomány 5 (1973) 370.

8. Iani Pannonii Poemata. I-II. Ed. TELEKI, S. Traiecti ad Rhenum 1784. I. 360. (Eleg. I, 9 117-118); V. ö.: BALOGH J.: Janus Pannonius képmásai. In: *Janus Pannonius (Tanulmányok)*. Szerk. KARDOS T., V. KOVÁCS S. Budapest 1975. 90-92. és MIKÓ Á.: Két világ határán. Janus Pannonius, Garázda Péter és Megyericsei János síremléke. In: *Ars Hungarica* 11 (1983) 56-60.

9. BALOGH J.: Mátyás király és a művészet. Budapest 1985. 274-276., 304-308.

10. KLANICZAY T.: A keresztieshad eszméje és a Mátyás-mítosz. In: KLANICZAY T.: *Hagyományok ébresztése*. Budapest 1976. 184-190.

11. BALOGH J. (9. jegyzetben) i. m. 80-81.

12. BIAŁOSTOCKI, J.: *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*. Hungary, Bohemia, Poland. Oxford 1976. 7-12, 15-18, 29. skk., 45-46, stb.; HOMOLKA, J., KRÁSA, J., MENCL, V., PEŠINA, J., PETRÁŇ, J.: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1984. 95. skk., 274. skk., 431. skk.

13. *Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*. Edd. ABEL, E., HEGEDÜS, S. Budapestini 1903. 57. (a magyar fordítás: Janus Pannonius – Magyarországi huma-

nisták. Kiad. KLANICZAY T. Budapest 1982. 633.)

14. V. ö.: KULCSÁR P.: Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése. Budapest 1973. 140-141.

15. Plinius Epist. II, 17. V, 6. – V. ö.: FEUER-NÉ TÓTH R.: Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon. In: *Művészettörténeti Értesítő* 36 (1987) 32-36.

16. MIKÓ Á.: Egy stílusfordulat reinkarnációja. Bonfini építészeti terminológiájának értelmezéséhez. In: *Sub Minervae nationis praesidio*. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989. 37-40.

17. Antonius de Bonfinis: *Rerum Ungaricarum Decades*. Edd. FÖGEL, I., IVÁNYI, B., JUHÁSZ, L. Tomus IV. Pars 1. Budapestini 1941. 166. (IV 8,244 skk.)

18. BALOGH J.: Mátyás király ikonográfiája. In: *Mátyás király emlékkönyv. I-II*. Szerk. LUKINICH I. Budapest [1940]. I. 437-438. (V. ö.: BALOGH, J.: Die Bildnisse des Königs Matthias, In: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541*. Wien 1982. 6-7.); KULCSÁR P.: (14. jegyzetben) i. m. 144-145.

19. Hermogenis Tarsensis, *Philosophi, ac Rhetoris acutissimi, de Arte rhetorica praecepta*. Aphthonii item Sophistae praexercitamenta. Antonio Bonfine Asculano interprete. Apud Seb. Gryphum. Lugduni, 1538. p. 4.

20. BORZSÁK I.: A Nagy Sándor-hagyomány Magyarországon. In: *Antik Tanulmányok* 30 (1983) 9-10.

21. MELLER, P.: *Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits*. In: *Acts of the XX International Congress of the History of Art. Studies in Western Art, II. The Renaissance and Mannerism*. Princeton, New Jersey 1963. 53-54, 60-62.

22. CSAPODI CS., CSAPODINÉ GÁRDONYI K.: *Bibliotheca Corviniana*. [Budapest] 1990. XLII. tábla

23. HOFFMANN E.: Régi magyar bibliofilek. Budapest 1929. 87. (Ezzel ellenkezőleg: CSAPODI CS., CSAPODINÉ GÁRDONYI K.: *Mátyás király könyvtára*. In: *Bibliotheca Corviniana 1490-1990*. Kiállítási katalógus. Szerk. FÖLDESI F. Budapest 1990. 17-18. – v. ö. viszont Bonfini Averulinus-előszavával: *Analecta nova* [13. jegyzetben] i. k. 55.)

24. BALOGH J. (18. jegyzetben) i. m. 440-441., 490-491.

25. BORZSÁK I. (20. jegyzetben) i. m. 12.

26. TRENCSENI-WALDAFFEL I.: „Csillag esik, föld reng...” In: TRENCSENYI-WALDAFFEL I.: *Humanizmus és nemzeti irodalom*. Budapest 1966. 35-46.

27. Johannes de Thurocz: *Chronica Hungarorum*. Tomus I. Textus. Edd. GALÁNTAI, E., KRISTÓ, J. Budapest 1985, 299, 11 (az augsburgi kiadás variációjában, lásd az apparátust!)

28. KLANICZAY T. (10. jegyzetben) i. m. 181-182., 184-186.

29. VAYER, L.: Vom Faunus Ficarius bis zu Matthias Corvinus. (Beitrag zur Ikonologie des osteuropäischen Humanismus) In: *Acta Historiae*

Artium 13 (1967) 191-196. (magyarul, irodalom nélkül: VAYER L.: Témák, formák, ideák. Válogatott tanulmányok ... Budapest 1988. 122-126.) – v. ö.: KARDOS T.: Callimachus. Tanulmány Mátyás király államrezonjáról. Budapest 1931. 42. skk.; ECKHARDT S.: Attila a mondában. In: Attila és hunjai. Szerk. NÉMETH Gy. Budapest 1940. 148., 205-210.

30. SOLTÉSZ Zoltánné: Johannes Lichtenberger Pronosticatiojának Mátyás királyra vonatkozó jóslata és illusztrációi. In: Magyar Könyvszemle 92 (1976) 25-41.

31. PROKOPP M.: Vitéz János esztergomi palotája. In: Janus Pannonius (Tanulmányok) (8. jegyzetben) i. k. 255-264.

32. Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum Decades. (17. jegyzetben) i. k. 136. (IV 7,96.)

33. VAYER L. (3. jegyzetben) i. m. 406. – v. ö. még: WEIHRAUCH, H. R.: Europäische Bronzestatuetten. 15.-18. Jahrhundert. Braunschweig 1967. 72-73., 82-86.

34. Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum Decades. (17. jegyzetben) i. k. 136. (IV 7,99.)

35. ETTLINGER, L. D.: Hercules Florentinus. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 15 (1972) 128-137.; TÉGLÁSY I.: Hercules Hungaricus. Egy Sambucus-embléma elő-

története és utóélete. In: A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare. (Ikonológia és műértelmzés 2.) Szeged 1987. 193-197.

36. Iani Pannonii Poemata (8. jegyzetben) i. k. I. 2.

37. Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum Decades. (17. jegyzetben) i. k. 76. (IV 4,141.) – v. ö.: MELLER, P.: La fontana di Mattia Corvino a Visegrád. In: Annuario dell'Istituto Ungherese di Storia dell'Arte. I. Firenze 1947. 56-57. Ellenkezőleg: BALOGH J. (2. jegyzetben) i. m. I. 249. Balogh Jolán azonban (kissé értetlen) ellenvetésben csupán Mátyásra mint Herkulesre vonatkozó szövegeket idézett.

38. Analecta nova (13. jegyzetben) i. k. 273.

39. A szobor feliratát is megőrző forrást – nagy terjedelmére és fontosságára való tekintettel – önállóan szándékozom közölni.

40. BALOGH J. (2. jegyzetben) i. m. I. 139.

41. BALOGH J.: A renaissance építészet Magyarországon I. In: Magyar Művészet 9 (1933) 26.

42. MAROSI E.: Mátyás király és kora a művészettörténeti irodalomban. In: Korunk (Harmadik folyam) 1 (1990) 434. skk., 441. skk.; MAROSI, E.: Die „Corvinische Renaissance“ in Mitteleuropa: Wendepunkt oder Ausnahme? In: Bohemia 31 (1990) 326-338.

Árpád Mikó: DIVINUS HERCULES UND ATTILA SECUNDUS. Humanistische Aspekte des Mäzenatentums von König Matthias

Die Förderung der all'antica-Kunst, die im Mäzenatentum von Matthias einen bedeutenden (wenngleich keinen ausschließlichen) Platz einnahm, ist vermutlich auf politische Motive, vor allem auf die Illegitimität der Herrschaft des Königs zurückzuführen. Das Mäzenatentum des Monarchen wetteiferte sogar mit dem der italienischen Fürsten. Er ließ all'antica-Bauten in seiner Residenz errichten, sammelte eine prunkvolle Bibliothek und vergab den bedeutendsten Meistern in Italien (Andrea del Verrocchio, Filippino Lippi, Andrea Mantegnas usw.) Aufträge. Auch mit den hervorragendsten italienischen Humanisten (Marsilio Ficino, Angelo Poliziano usw.) unterhielt er rege Beziehungen. Der Ofener (und Plintenburger [ung. Visegrád]) königliche Palast hatte auch eine zeitgenössische humanistische Interpretation, bei der sich Antonio Bonfini, der Hofgeschichtsschreiber, hervortat. In seinen Schriften fließt das Bild der Paläste von Matthias mit dem der antiken Bauten zusammen, seine theoretisch konstruierten Ideen (deren Hauptquellen die Villa-Beschreibungen Plinius des Jüngeren waren) illustrierte er mit an die Realität erinnernden Elementen. Dabei kannte Bonfini manchmal gar nicht die genaue Bedeutung der von ihm gebrauchten architektonischen Termini. Dieses idealisierende all'antica-Bild von Matthias festigte sich im 16. Jahrhundert, im Jahrhundert der Zerstörung von Ungarn, dermaßen, daß es auch heute noch in den kunsthistorischen Forschungen eine verzerrende Wirkung ausübt.

Durch Bonfini ist auch die ausführlichste Beschreibung des Antlitzes von Matthias überliefert, das von der Geschichtsschreibung zwar für stark stilisiert gehalten, jedoch bisher als glaubwürdig akzeptiert wurde. Diese „Beschreibung“ entpuppte sich nun als Sammlung der durch die Werke von Plutarch überlieferten Alexandros-Topoi, und die betonte Alexandros-Imitation von Matthias beeinflusste in hohem Maße auch die Ikonographie des Königs. Matthias, der gegen zwei Kaiser Kriege führte, hatte auch selbst – obgleich unausgesprochen – kaiserliche Aspirationen, davon zeugen gewisse all'antica kaiserliche Motive in seinem Mäzenatentum. Der Titel 'Augustus' wurde ihm nicht nur in den humanistischen Laudationes, sondern auch an manchen Stellen in den Bänden der Bibliotheca Corviniana verliehen (das Titelblatt der Philostratos-Corvina, die Monogramme M A in anderen Kodizes). Die Alexandros-Imitation (die mit den ähnlichen Bestrebungen der antiker Kaiser korrespondiert) wurde das erstmal von den um János Vitéz gescharten Humanisten (vor allem von Janus Pannonius) formuliert und später dann durch das Wirken der italienischen Humanisten vollentwickelt.

Es erschien aber auch eine andere humanistische Idee von Matthias, ein Versuch, den ungarischen Herrscher mit der Gestalt des Hunnenkönigs, Attilas (dt. Etzel), zu verschmelzen, der seinerzeit verheerend durch die damalige zivilisierte Welt gezogen war. Diese Parallele wurde von Mathias, der gegen den deutsch-römischen Kaiser Krieg führte, und durch jene auch am Ofener Hof herrschende Auffassung inspiriert, nach der die Ungarn Nachkomme der Hunnen seien und der Ruhm der Hunnen durch Matthias, einen zweiten Attila, wiederkehrte. Die Kirchenväter leiteten die Hunnen direkt vom Satan her, wohl deshalb entwickelte sich (in Norditalien) eine Darstellung von Attila mit faunistischem, diabolischem Gesicht. Nach diesem Muster wurde dann Matthias in den mit ihm im Kriege stehenden Gebieten (als bildliches Äquivalent für den Attila von Callimachus Experiens) mit einem Attila-Gesicht dargestellt. In Ofen wurde dagegen Attilas Bild den herkömmlichen Herrscherdarstellungen angepaßt. Auch auf dem Holzschnitt der Thuróczy-Chronik erscheint er so: Er sitzt auf einem Thron überwölbt mit einem Baldachin, auf dem Haupt trägt er eine Krone, in seiner Rechten hält er ein gezücktes Schwert, in seiner Linken eine Lanze, und auf seiner Fahne ist der Turulvogel zu sehen. In Ungarn gab es wahrscheinlich auch andere Beispiele für diese Darstellung von Attila (Gran [ung. Esztergom]).

Am Hof von Matthias war von den antiker mythologischen Geschichten die von Herakles am populärsten. In Plintenburg schmückte die Figur des mit der Lernäischen Schlange kämpfenden Kindes Herakles eine der Fontänen, ein Bronzetor im Ofener Burgpalast war – Bonfini zufolge – mit Reliefs über die Werke von Herakles verziert, und am Eingang des Ofener Burgpalastes stand eine monumentale Heraklesfigur auf einer Säule. Die Geschichte von Herakles – die in Italien, vor allem in Florenz, durch den humanistischen Kreis am Hofe von Lorenzo de Medici gefördert, aber auch an anderen Fürstenhöfen sehr beliebt war und in vielen Werken der bildenden Künste bearbeitet wurde – hatte zwei Aussagen, nämlich, Herakles verkörperte einerseits die fürstlichen Tugenden, andererseits war er Besieger und Bändiger der der Menschheit und der Kultur drohenden Ungeheuer.

Matthias wurde bereits von Janus Pannonius mit den Attributen des Herakles geschmückt, aber der Hauptinitiator und Ausleger der Identifizierung war Marsilio Ficino, der zur Zeit der Belagerung von Otranto (1480) Matthias anspornte, dem Herakles gleich das Ungeheuer, die Türken, niederzukämpfen, die danach trachteten, die Christenheit zu vernichten. Die unerwartet zum Vorschein gekommene Inschrift der Ofener Heraklesfigur – *Divinus Hercules monstrorum domitor* – sprach mit Ficanos Worten: König Matthias hatte tatsächlich den Sieg über die Türken errungen, die ganz Europa gefährdende Bestie für mehrere Jahrzehnte gebändigt und zu Halt gebracht. Auch die Türken waren sich über die Bedeutung der besagten Figur im klaren: Im Jahre 1526, als Sultan Süleyman nach der Schlacht bei Mohács nach Ofen einmarschiert war, ließ er die Heraklesfigur nach Konstantinopel bringen und mit schweren Eisenketten gefesselt auf dem Platz At Mejdani aufstellen.

CSILLAGKÉPEK ÉS ÉPÜLETPLASZTIKA. ADALÉKOK A KOLOZSVÁRI RENESZÁNSZ ÉPÜLETPLASZTIKA TÖRTÉNETÉHEZ

1. Kolozsvárott, 1971-ben szép, reneszánsz gyámkövet találtak, másodlagos beépítésben, az Egyetem utca 6-os számú ház üzlethelyiségének átalakításakor.¹ A kőfaragványt Románia Nemzeti Történeti Múzeumának kőtárába helyezték el.² (18. kép)

A kiugró fedőlemez, négyszögletes kőhasáb keskeny oldalán, kissé a szemlélő felé hajló, szimmetrikusan ívelt oldalú, domborművel díszített címerpajzs áll. A pajzs középtengelyében balra lépő és tekintő, szakállas arcú férfialak látható, jobb kezében kaszával, baljában csupasz kisgyerekekkel, aki mintha a szorításból szabadulni akarna, erősen kihajlik a kompozíció tengelyéből, egyik kezét védekezőn emelve a feje fölé, a másikat pedig, mintegy lendületet véve, előrenyújtja.

A kompozíció témáját a pajzs üres felületein elosztott latin felirat határozza meg:

SATVR / NVS

AVREI / S(a)ECVLEI (!)

PRIN / CEPS

Betűformáival a 16. század második felének kolozsvári feliratain találkozunk. Szembetűnő az *ae* kettőshangzó ligatúrák jelölése *s* a *saeculum* hibás birtokos esete, amely vagy áthallásból származik, vagy a helytelen *-e* végződés fölé már a javítás szándékával vésték a helyes *-i* végződést.

2. A kompozíció tehát, a felirat szerint, az olümposzi istenek atyját, Saturnust (Kronoszt) ábrázolja *s* – közvetve – Vergilius *Aeneis*-ének egy helyére utal:

*Primus ab aetherio venit Saturnus Olympo Arma Jovis fugiens et regnis exsul
ademptis Is genus indocile ac dispersum montibus altis Composuit legesque
dedit Latiumque vocari Maluit, his quoniam latuisset tutas in oris.*

*Aurea quae perhibent illo sub rege fuere Saecula; sic placida populos in pace
regebat: Deterior donec paulatim ac decolor aetas, Et belli rabies et amor
successit habendi.*

(VIII. 319-325.)

Az augustusi principátus aranykorának költője, aki közismerten nagy hatással volt a humanizmus irodalmára, így adja elő az olümposzi palotaforradalom mítoszáat Latium és Róma legendás őstörténetéhez kapcsolva azt. A mítosz szerint Saturnus-Kronoszt, az istenek második fejedelmét és testvéreit, a titánokat Saturnus gyermekei a legkisebb, Zeusz-Jupiter vezérletével üzték el az Olümposzról. A száműzött istenség Janus, latiumi király oldalán uralkodva annak népét földművelésre tanította. Öreg emberként ábrázolták az ókorban, kezében varjúcőr alakú nyesőkéssel vagy sarlóval, a béke és a békés munka megszemélyesítőjeként. A karjában kapálódzó kisgyerek ugyancsak mítikus utalás, de képszerű megjelenítése már középkori eredetű: megjósolt bukásától való féltében, Saturnus lenyelte gyerekeit, Hesziát, Démétért, Hérát, Háészt és Poszeidónt.

3. A középkori műveltség Saturnusnak ezt az alakját ismeri, jóllehet az érdeklődés már nem a római panthéon köztisztületben álló istenségének, hanem Saturnus bolygónak szól,³ amelynek megszemélyesítője az ókori istenség attribútumait vette át. Ez a „csillagdémon”⁴ befolyásolja – vallották – kedvezően vagy kedvezőtlenül, égi helyzetétől függően a bekövet-

kező eseményeket s képi ábrázolásával nemcsak a középkori asztrológia kézikönyveiben, hanem a legkülönbébb képzőművészeti alkotásokon is találkozunk.

A kolozsvári dombormű megfogalmazásában a meztelen testfelületek nagyvonalú kezelése, a ruharedek sematikus és viszonylagos éles vezetése, a térbeli ábrázolás olyan naivitásai, mint az előrelépő láb elé kanyarodó kaszahegy utalnak arra, hogy az alakos plasztikában nem túl jártas készítője igen kis méretű mintáról nagythatta fel a kompozíciót. Noha mindeddig nem tudtuk meghatározni a forrását, hasonló jellegű ábrázolások forrásvidékét és azok kolozsvári recepcióját mégis körvonalazhatjuk.

Abból kell kiindulnunk, hogy az előképül szolgáló metszet a 16. század első és harmadik negyede között – amikor a Saturnus fejét borító, sapkához hasonló berett divatban volt – valamelyik német nyomdászközpontban keletkezhetett, mert a korszak olasz művészetében elképzelhetetlen lett volna Saturnus „földhözragadt” viselete. A korszak német grafikájában a szembetűnően divatos, ún. enciklopédikus, a sarkalatos erényeket és -bűnöket, a műzsákat, a tudományokat, az antikvitás illetve a humanizmus és reformáció nagyjait bemutató sorozatok mellett ott találjuk a bolygók megszemélyesítését ábrázoló, hét-hét metszetről álló ciklusokat is. Bartsch katalógusában a bennünket közelebből érdeklő területről tucatnyi ilyen sorozatot számolhatunk össze, köztük olyan alkotókét, mint Heinrich Aldegrever (1502-1558), Jakob Bink (1490/1504-1560 k.), Hans Sebald Beham (1500-1550), Johann Ladenspelder (1511- ?) vagy Virgil Solis (1514-1562); az utóbbi egymaga öt teljes sorozatot tett közzé.⁵ E névsorból az is kitűnik, hogy a téma virágkora a század második és harmadik negyedére esik. Az említett munkában szereplő sorozatok közül különösen az hívja fel magára a figyelmet, amelyet az 1550-ben elhunyt Hans Sebald Beham monogramjával Theodor de Bry (1528-1598) tett közzé.⁶ A kisméretű lapokon ábrázolt alakok felhőn állnak – írja Bartsch – az attribútumaikként szereplő állatövi jegyek között. E szűkszavú leírás elégtelen ugyan az ikonográfiai kapcsolat feltételezéséhez, annál többet mond róla a metszet felirata, amely – az átnézett anyagban egyedül – szóról-szóra egyezik a kolozsvári gyámkő feliratával. A feliratok összecsengésén alapuló megfeleltetést természetesen csak a két kompozíció összehasonlítása támaszthatja majd alá.

A viszonylag olcsó és könnyen szállítható könyvek járultak leginkább hozzá a hasonló kompozíciók elterjedéséhez. Példaként ifjabb Heltai Gáspár Kolozsvárott 1590-ben kiadott és 1592-ben újranyomott *Cisiója* kínálkozik (19. kép),⁷ melynek gazdag, egyebek között planéta-sorozatot is tartalmazó illusztrációs anyaga egy 1568-ban megjelent frankfurti kalendárium metszeteiből eredeztethető.⁸ E nyomtatványok megjelenése a téma közkedveltségét is bizonyítja, immár nemcsak azoknak a tehetősebbeknek a körében, akik kereskedelmi összeköttetések vagy tanulmányútjaik révén amúgy is hozzájuthattak hasonló külföldi nyomtatványokhoz, hanem sokkal szélesebb, elméletileg a kolozsvári nyomda hatókörében élő olvasnitudó közönség körében is.

Gyámkövünk keltezésében jelentőséggel bír az a tény, hogy a Heltai-féle *Cisió* Saturnus metszete és domborművünk között nem mutatható ki hasonlóság.

A planétás téma kolozsvári recepcióját olyan alkotások is elősegíthették, mint Peter Flötner (1495-1546) Saturnust ábrázoló, ugyancsak bolygó-sorozat részeként alkotott plakettje, amely plasztikai gazdagságával, jól szerkesztett térkompozíciójával és elragadó mesélőkedvével tűnik ki.⁹ Flötner plakettjeit ötvösök, ónművesek és fazekasok használták fel. Így vette át őket a zwickaui kőművesek céhkannájának a készítője, Paul Weise is 1562-ben.¹⁰ A zwickaui templom szenteltvíztartóját egy ismeretlen bronzműves plánéták, műzsák, valamint a sarkalatos erények és -bűnök allegóriáival díszítette.¹¹ Nicolaus Horcheimer

nürnbergi ónműves táján ugyancsak bolygóistenségek alakját láthatjuk.¹² Egy céhtársa 1575 táján Hans Sebald Beham sorozatából merített ihletet domborművei megformálásához.¹³

A felvidéki bányavárosok valamelyikében készült a besztercebányai múzeum bolygóábrázolásokkal díszített kupája, amelyen Saturnus alakját is felfedezhetjük.¹⁴

A medgyesi lutheránus templom 1589-ből származó kupáját négy planéta, köztük Saturnus alakjával díszítette a szebeni Daniel Bulkiescher. Kompozíciói nyilván grafikai előképekből erednek, s az átvétel egyfelől a mester technikai jártasságát, másfelől kompozíciós és rajzbeli bizonytalankodásait tükrözi.¹⁵

Azt, hogy ilyen alkotások Kolozsvárra is eljuthattak, az osztoztató bírák Jakó Zsigmond által feldolgozott jegyzőkönyvei bizonyítják: a Barát (München) Sebestyén hagyatékában 1596-ban összeírt „*eoregh serlegh pohár, három planeta raytha*” kiemelkedő alkotás kellett hogy legyen, ha az osztoztatók, nemesfém értékén túl, megcsodálták a díszítését is.¹⁶

4. Az épület, amelyben ilyen faragványokkal díszített belsőt alakítottak ki, a város leg-rangosabbjai közé kellett hogy tartozzék. Ezt a „planétás szobát” két vagy három pár fiókkal tagolt dongaboltozatnak kellett fednie, mely hat illetve nyolc gyámköre támaszkodott. Az első esetben a hét bolygóábrázolás egyike zárókövet díszíthetett; az utóbbiban a sorozatot a tulajdonos családjegyet vagy címerét viselő faragvánnyal egészítették ki.

Szerencsés véletlen, hogy a kolozsvári reneszánsz egyetlen, teljes épségben fennmaradt épületbelsője, a Wolphard – Kakas-ház zodiákusterme gazdagon illusztrálja az ilyen együttesek iránti igényt a kolozsvári polgárság körében, támpontot kínálva egy hasonlóan elrendezett, de bolygókkal díszített belső elméleti rekonstrukciójához és keltezéséhez.

A Wolphard – Kakas-ház építéstörténete máig sem teljesen tisztázott. Az épületre vonatkozó hely- és művészettörténeti dolgozatok alapján nagyjából így körvonalazhatjuk a 16. századi építkezések sorrendjét:¹⁷ Wolphard Adorján (1491-1544), kolozsvári plébános és erdélyi püspöki vikárius kezdte el az épület reneszánsz szellemű átalakítását 1534 és 1544 között;¹⁸ építkezéseit rokona (unokaöccse?), Wolphard István (? - 1585/1586), a város főbírája folytatta 1576 és 1584 között;¹⁹ a ház utolsó, 16. századi alakítója Kakas István fedelmi titkár volt, aki Wolphard István özvegyét, Barát Zsófiát vette feleségül és 1590-től építkezett ott.²⁰

A Szabadság tér 31. számú épület mai homlokzata már nem árulja el, hogy udvari traktusán a kolozsvári reneszánsz leggazdagabban díszített polgárházának a maradványai állnak. Az történt ugyanis, hogy 1894-ben a ház akkori tulajdonosa elhatározta a lebontását, s csak a közvélemény nyomására járult hozzá a legendákkal övezett épület udvari szárnyának a megtartásához. Így bontották le a Wolphard Adorján építkezéséből származó homlokzati szárny helyiségeit, a hozzájuk kapcsolódó és Wolphard István építkezéseiből származó szobákkal együtt. Az udvari szárny földszintjén megmaradt egy Wolphard István által építtetett helyiség, folytatásában a zodiákus terem s egy kisebb helyiség, melynek az ajtaja az udvarra nyílik (20. kép). A bontásból származó faragványok az Erdélyi Múzeum gyűjteményébe kerültek.²¹

Az épület történetével kapcsolatos kérdések éppen az utolsó két építkezési szakasz elválasztása körül sűrűsödnek, s ezeket a zodiákus teremre vetítve úgy összegezhethetjük, hogy az állatöv csillagképeivel díszített reprezentatív helyiséget teljes egészében Kakas István építtette-e vagy ő csak befejezte a Wolphard István halála (1585/1586) után abbamaradt építkezést? A kérdés ilyen felvetésére egyrészt a helyiségek díszítményeinek tematikai vizsgálata, másrészt a tragikusan korán elhunyt Dankanits Ádámnak egy megjegyzése készíttetett.

XVI. századi olvasmányok c. tanulmányában azt állította ugyanis, hogy „a kolozsvári Wolphard István – egykori bécsi és wittenbergi diák – csillagászati érdeklődését viszont nemcsak könyvei és a kortársak tanúsítják, hanem kolozsvári házának az állatöv jegyeivel díszített, úgynevezett zodiákus-terme is.”²² Ez a kijelentés így nem igazolható, mert a helyiség boltozatán álló Kakas-címeres zárókő kézzelfogható bizonyossága annak, hogy a boltozatot csak 1590 után készítették el, az egykori padovai diák Kakas István természettudományos és közelebről csillagászati érdeklődését pedig maga a szerző tanúsítja a Kopernikusszal vitázó Caspar Peucer *Elementa* c. könyvének Kakas István bejegyzését őrző példányáról szólván.²³

A megmaradt földszinti helyiségek homlokzatának nyolc tengelyét a a b c b c D csoportosításban ékesítik reneszánsz ablak- és ajtókeretek (21. kép). Az ablakok közül jól elkülöníthető a Wolphard István címerével, illetve névbetűivel díszített első csoport (a); a következő két típust (b, c) jellegzetes szemöldökpárkánya és az első csoport triglifes frízétől eltérő, gyámokkal díszített képszéke kapcsolja egymáshoz, rokonítva őket a Kakas István címerével illetve monogramjával díszített két ajtókerettel, melyeknek egyike eredeti helyén áll, a másik pedig a lebontott rész egyik Wolphard István által építtetett és Kakas István korábban befejezett helyiségéből került a mai helyére.²⁴

Feltételezhetjük tehát, hogy a középső három tengely ablakai két különböző, de a Kakas-építkezéshez kapcsolódó típushoz tartoznak.

A téglalap alaprajzú termet négy-négy gyámkő által tartott, három pár fiókkal tagolt dongaboltozat fedi, a fiókok tengelyében három zárókővel:

Kos (III–IV.)	Bak (XII–I.)	Skorpió (X–XI.)
Bika (IV–V.)	Kakas-címer	Hunyadi-címer (?)
Ikrek (V–VI.)	Halak (II–III.)	Szűz-Mérleg (VIII–X.)
Rák (VI–VII.)		Oroszlán (VII–VIII.)

Azonnal szembetűnik, hogy a sorozat (22–32. kép) nem teljes: a 12 állatövi jegy közül hiányzik a Nyilas (XI–XII. hónap, 33. kép) és a Vizöntő (I–II. hónap, 34. kép), amelyeknek egyszerűen nincs helye, mert felborítanak az egész sorozat szimmetriáját, de nem díszíthették a kandallót sem, mert – Pákei Lajos 1894-es felmérése szerint – kémény és kandalló csak az utolsó helyiségben volt. A hiányzó gyámkövek három, hasonló felépítésű és stílusú darabbal együtt az épület lebontott részéből a kolozsvári múzeum kőtárába kerültek. Noha egykori helyüket meghatározni nem tudjuk, az bizonyos, hogy a zodiákus terem-ből *nem* származnak.

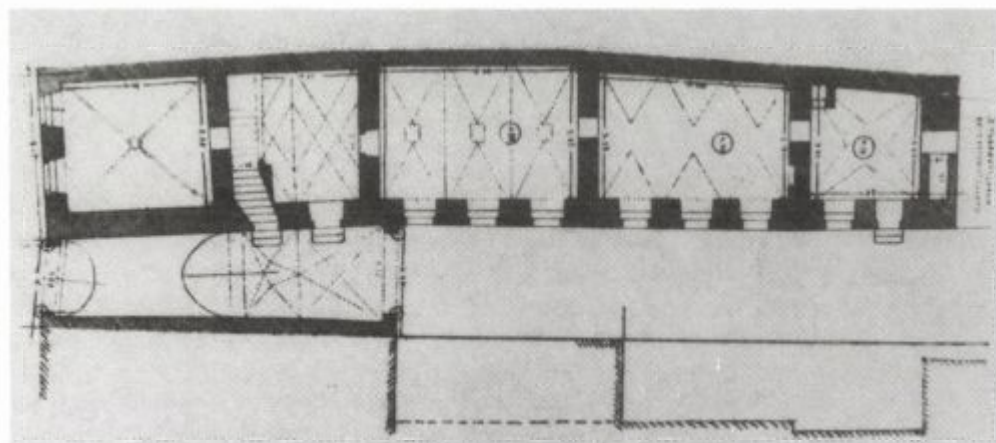
A Szűz és Mérleg csillagkép összeolvasztása nem feltűnő a 16. századi ábrázolásokon, a Mérleget – talán ikonográfiai átfedés következtében (Sz. Mihály arkangyal) – a hosszú ruhát viselő, szárnyas Szűz lábánál helyezték el. Ezzel szemben látszólag értelmetlenül bővíti a sorozatot a Hunyadiak gyűrűs hollót ábrázoló címere, amely ráadásul – cíمرتani lag hibásan – balra néz. Noha a nagy király szülővárosában, száz évvel a halála után emléke olyan emberekben élt, akiknek a nagyapja még láthatta őt, s Mátyás emlékezete – bizonyítja Heltai Gáspár *Chronicája* –²⁵ része volt a kolozsváriság tudatának is, címerének az elhelyezése ebben a sorozatban indokolatlan lett volna.



18. Saturnus. Muzeul de Istorie Națională, Bukarest.



19. Saturnus. Fametszet. Ifj. Heltai Gáspár: Cizio. 1592.



20. A Wolphard-Kakas-ház földszinti alaprajza. Pákei Lajos felvétele. 1894.



21. A Wolphard-Kakas-ház homlokzatának részlete. 1990.



22. Kos csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.



23. Bika csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.



24. Ikrek csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.

25. Rák csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.



26. Oroszlán csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.





27. Szűz-Mérleg csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.



28. Corvus-Holló csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.



29. Skorpió csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.

30. Bak csillagkép. Zárókő. Wolphard-Kakas-ház.





31. Kakas István címere. Zárókő. Wolphard-Kakas-ház.



32. Halak csillagkép. Zárókő. Wolphard-Kakas-ház.

33. Nyilas csillagkép. Gyámkő. Történeti Múzeum, Kolozsvár.



34. Vízöntő csillagkép. Gyámkő. Történeti Múzeum, Kolozsvár.



IMAGINES CONSTELLATIONVM

BOREALIA



35. Imagines constellationum Borealiū. Johannes Honterus fametszete. 1532.

36. Imagines constellationum Australium. Johannes Honterus fametszete. 1532.

IMAGINES CONSTELLATIONVM

AUSTRALIA



A megmagyarázhatatlannak tűnő jelenség fölött a házzal foglalkozó szakmunkák szerzői átsiklottak; Balogh Jolán ezt a gyámkövet, a többiekével azonos anyaga, felépítése és faragásmódja ellenére modern utánzatnak minősítette.²⁶

5. Az együttes vizsgálata tehát két következtelenséget vet fel: először is, noha elkészültek, az 1590 után véglegesített kompozícióban nem használtak fel két domborművet a 12 állatövi jegyet ábrázoló sorozatból; másodsor pedig megfigyelhettük, hogy a sorozatot készakarva kiegészítették – ott, ahol erre a Szűz és a Mérleg csillagkép összevonásával lehetőség nyílt – a Hunyadiak címerével.

Az utóbbira a választ a faragványok ikonográfiai előzményeinek a vizsgálata adja meg. Az első reneszánsz csillagtérképet, mely feltűnteti a fontosabb csillagképeket is, a 16. század elején készítette Nürnbergben Konrad Heinfogel. Rajzait 1515 táján Albrecht Dürer fogalmazta újra. Mindkét kompozíció kívülről, mintegy a világűr felől nézve ábrázolta az északi és déli égboltot, így a csillagképek egy részét a nézőnek hátat fordítva mutatták be. 1532-ben készült Bázelen az a fametszetes csillagtérkép, amely Aratosz hellenisztikus költő és természettudós tankölteményének, a *Phaenomenának* az illusztrációjaként 1534-ben jelent meg először, másodsor pedig Klaudiosz Ptolemaiosz *Műveinek* 1541-ben, ugyancsak Bázelen, Henricus Petrinél megjelent kiadásában használták fel (35-36. kép). Az ívméretű fametszetet a déli égbolt térképén, a sarkkörön belül előtűnő I.H.C. monogrammal jelezte szerzője, nem más, mint a nagy brassai humanista J(ohannes) H(onterus) C(oronensis). Az előbb említett csillagtérképekkel szemben, ő a Föld felől nézve – belülről – ábrázolta a két földgömböt.²⁷ A Wolphard–Kakas-ház faragványaihoz Honterus metszetei szolgáltatták az előképet.

Megfigyelhetjük, hogy a nyilvánvalóan azonos körvonalak mellett, a Rák, a Skorpió, a Szűz és a Mérleg csillagképek éppen a csillagtérképen – az égi egyenlítőn – elfoglalt helyük miatt kerültek különös, a plasztikai kompozíció elveinek ellentmondó helyzetbe a gyámkövek domborművein. A déli égbolt tanulmányozása végezetül arra is magyarázatot ad, hogy miképpen kerülhetett az együttesbe a Hunyadiak címere. Ugyanazon szög alatt, amely alatt a földi megfigyelő a Szűz és a Mérleg csillagképet észlelheti, a déli éggömbön a *Corvus* – Holló csillakép látható. A Holló – csak Honterus metszetén, aki közvetlenül fába metszette a maga változatát – címertanilag ugyancsak balra néz (36. kép). Természetesen, Honterus csillagkép-hollójának nincs gyűrű a csőrében; kolozsvári lokálpatriótához méltóan s magát a választást is indokolva, a gyámkövek szerzőjének-megrendelőjének akaratából egészült ki így a kompozíció, a csillagképek közé emelve a város nagy szülöttének a címerét.

A kőfaragó vagy kőfagarók jól kihasználták az előkép plasztikai információit; a puttóalakok a Nyilas, Vízöntő és az Ikrek esetében teljesen kiemelkednek a rovátkolással fellazított háttérből; féldomborműben ábrázolták a Rákot, az Oroszlánt, a Kost és a Szűzet. Kevésbé plasztikus a többi gyámkő, az előbbiektől eltérő, gyengébb tehetségű alkotójuk többnyire csak a körvonalak kiemelésére szorítkozott. Több kőfaragó közreműködésére utal az is, hogy a gyámkövek levéldíszének megoldásában, a motívum mértani beosztását tekintve 3-4 változatot, plasztikai megformálását tekintve pedig legalább két változatot figyelhetünk meg. A pajzsok körvonalai a Wolphard István építkezéseiből származó faragványok azonos részleteivel valamint az egykori Püspöki-ház 1570 után keletkezett részletformáival rokoníthatók, de nem hasonlítanak a Kakas István jelvényeit viselő faragványokhoz, beleértve a zodiákus terem címeres zárókövét is. A Kakas-címer előképe valószínűleg a tulajdonos nemeslevele lehetett, amelyet – szárnyas sisakdíszéből ítélve – királyi kancellária bocsátott ki. A dombormű egyébként rangos faragótechnikája nem rokonítható sem a szárnyak, sem pedig a foszlányok megoldásában a gyámkövek hasonló részleteivel.

6. Az előadottakat figyelembe véve, a zodiákus terem építésében két mozzanatot különböztetünk meg: a helyiséget eredetileg a tizenkét állatövi jegy ábrázolásával kívánták díszíteni s ebbe az elképzelésbe illeszkedett a Holló csillagkép helyi öntudatot sugárzó változata. Ez a díszítő program a helyiség boltozatát a csillagos égbolttal azonosította, s az lett volna a szerepe, hogy kiemelve a tulajdonos címerét.²⁸ Ennek a felfogásnak a maradéktalan megvalósításáról mondtak le a második mozzanatban, amikor a feleslegessé vált két gyámkövet az épület egy másik, 1894-ben lebontott helyiségébe falazták be. Amennyiben az eredeti elképzelésben is a mai zodiákus terem méreteiben gondolkoztak, akkor a gyámkövek teljes sorozatának csak úgy lett volna helye, ha a terem keskeny oldalain is fiókpárokkal tagolják a boltozatot. Ebben az esetben a hossz tengely két végpontjában elhelyezett gyámkövek törés nélkül illeszkedtek volna a sorozat kalenderisztikus rendjébe. Ilyen, bonyolultabb szerkezetű dongaboltozat fedti a fogarasi kastély és a dévai Magna Curia korabeli helyiségeit.

A faragványok, stílusjegyeiket tekintve Wolphard István építkezéseihez állanak közelebb és elkülönülni látszanak a Kakas-féle építkezések plasztikai részleteitől.

Wolphard István, aki egykor a wittenbergi egyetem hallgatója volt, azé az egyetemé, amelyet a 16. század harmadik negyedében a csillagokba vetett hitéről is ismert Philipp Melancthon szelleme uralt,²⁹ kétségkívül ismerte Honterus csillagtérképét. Asztrológia iránti érdeklődését bizonyítja az őt „*peritus mathematicus*”-nak nevező Szamosközi István,³⁰ de az a kőlapra faragott napóra is, amely ma az épület emeleti folyosójának a falában látható. Annak ellenére, hogy ezt a faragványt sem évszám, sem jelvény nem keltezi, keretelésének törekény féloszlopai a 70-es és 80-as években gyakoriak s így Kolozsvár tudós főbírájának az építkezéseivel lehetnek egykorúak.

Elképzelésünk szerint, Wolphardnak az 1585/86-os pestisjárvány idején bekövetkezett halálakor³¹ készen állhattak a zodiákus terem falai, gyám- és zárókövei. Utóda, Kakas István, az egykori bécsi, páduai és bolognai diák, akinek könyvtárában szintén sorakoztak csillagászati munkák, valószínűleg valamilyen külső, szellemi beállítottságától és műveltségétől független ok miatt mondott le az eredeti elképzelés megvalósításáról, elkészíttette a még hiányzó ablakkereteket, a boltozat címerét pedig a magáéval helyettesíttette.³²

7. A két kolozsvári belső, a zodiákus terem meg a rekonstruálható „planétás terem” következésképpen a 16. század utolsó előtti évtizedében keletkezett. Az általunk javasolt új kelezésnek annyiban van jelentősége, hogy időben is elkülöníti a kolozsvári kőfaragásnak egy erősen figurális irányzatát a Kakas építkezésekre jellemző szigorúbb, tektonikus áramlatától. A szóban forgó faragványok ugyanakkor a grafikai előképek jelentős szerepére hívják fel a figyelmet a helyi formák alakulásában.

A gondolkodásmód szintjén az előadottak kiemelik azt a rendkívüli érdeklődést, amellyel a kor embere a csillagoknak az egyén és a közösség sorsára gyakorolt befolyása iránt viselkedett. Szamosközi István előbb említett tanúsága szerint Wolphard István megjósolta volt az 1580. évi üstökös megjelenéséből Báthori Kristóf halálát s a Báthori-ház pusztulását, ami – teszi hozzá a jeles történetíró – kevéssel utóbb be is következett.³³ A kor kétarcúságára jellemzően Szamosközi Wolphardot „*mathematicus*”-nak nevezi annak asztrológusi teljesítményéről szólván. Valóban, a kor asztrológusai, ma sem lebecsülhető mértani és trigonometriai ismeretek birtokában halmozták fel azt a hatalmas ismeretanyagot, amelyből az újkor csillagászati eredményei kinőttek. „Faust korában vagyunk” – mondhatjuk Aby Warburggal – „amikor a varázslási eljárások és a kozmológiai matematika között élő modem tudós azon igyekezett, hogy a józan megfontolásnak önmaga és a tárgy közötti gondolati terét kiküzdje”.³⁴

Wolphard Istvánnak az első kolozsvári egyetem könyvtárában őrzött könyvei közé nyugodt lelkiismerettel sorolhatjuk Ptolemaiosz *Almagestjének* bázeli kiadását is, talán éppen azt a példányt, amelyet 1552-ben egy jeles unitárius értelmiségi, Kopernikusz nagy művének első ismert erdélyi olvasója, Krasznai Ferenc mondhatott a magáénak.³⁵

Mátyás király emlékeztetének a zodiákus terem díszítésében is megnyilvánuló kultusza arra indít, hogy közvetlen kapcsolatot tételezzünk fel Heltai Gáspár *Chronicájának* 1575-ös megjelenése és a kozmográfiai témák kolozsvári divatja között. A *Chronica* – Antonio Bonfini *Decadesének* átdolgozott magyar fordítása – a nagy király építkezéseiről szólva két hasonlóan díszített belsőt ír le a budai királyi palotában.³⁶ Nem elképzelhetetlen, hogy Wolphard István németországi tapasztalatai mellett ilyen olvasmányélmény is munkálhatott a zodiákus terem megvalósításában.

Végezetül jelkép értékűnek tűnik számunkra Johannes Honterus és Wolphard István könyvek-egyengette szellemi kapcsolata; szimbóluma lehetne ennek a középkori erdélyi városi fejlődés csúcspontját jelentő korszaknak.

JEGYZETEK

1. A faragványt Ștefan Matei, a Kolozsvári Történeti Múzeum osztályvezetője találta. Köszönettel tartozom rajta kívül dr. Nicolae Sabău tudományos kutatónak, aki a faragványra felhívta a figyelmemet.
2. Nr. inv. 69.958. Méretei: 23 x 21 x 42 cm.
3. Lexikon der Christlichen Ikonographie. III. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1971. 443-444.
4. WARBURG, A.: Heidnisch-antike Weissagung im Wort und Bild zu Luthers Zeiten. Heidelberg, 1920, új kiadása: Gesammelte Schriften. II. Leipzig-Berlin, 1932. 647-656, magyar fordítása: Pogány-antik jóslás Luther korából. Budapest, 1986. 22-31; 40.
5. BARTSCH, A.: Le Peintre-Graveur. VIII. 214-215; VIII. 151.; VIII. 91.; IX. 31.; IX. 129-134., 135.
6. Uo. VIII. 128.; Thieme – Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. V. Leipzig, 1911. 162-163.
7. Régi magyarországi nyomtatványok (RMNy) I. Budapest, 1971. 643., 684. sz.
8. BEHRENDSEN, O.: Darstellungen von Planetengöttern an und in deutschen Bauten: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 236. Strassburg, 1926. T. XV. vö. SOLTÉSZ Z.: A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században. Budapest, 1961. 70-71.
9. LANGE, K.: Peter Flötner. h. n., 1897. 123. skk.
10. BERLING, K.: Altes Zinn. Leipzig, 1920. 109-110.
11. Uo. 110.
12. HINTZE, E.: Nürnberger Zinn. Leipzig, 1921. 13.
13. Uo. 14.
14. TORANOVÁ, E.: Goldschmiedekunst in der Slowakei. Bratislava, 1975. 39-41. k.
15. ROTH, V.: Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. I. Goldschmiedearbeiten. t. I. Hermannstadt, 1922. nr. 583/225. I; t. 2. T. 199/84, 180/4.; KLUSCH, H.: Siebenbürgische Goldschmiedekunst. Bukarest, 1988. 58., 91.; Abb. 105-108.
16. JAKÓ Zs.: Az otthon és művészete a XVI-XVII. századi Kolozsváron: Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára. Bukarest-Kolozsvár, 1957. 386.
17. SZÁDECZKY L.: A kolozsvári Báthory ház legendája. Erdélyi Múzeum, 1897. 17-32; GERECZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma: Magyarország műemlékei. I. Budapest, 1906. 436.; FERENCZI S.: A kolozsvári Wolphard ház. Pásztorút, 8/1922. 101-102.; SÁNDOR I.: Kolozsvár címeres emlékei. Genealogiai Füzetek. 11/1913. 56-61.; BALOGH J.: A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben. Magyar Művészet. 10/1934. 144-145.; Uő.: Kolozsvár műemlékei. Budapest, 1935. 20., 21., 23.; Jakó Zs. 366-367.; GOLDENBERG, S.: Clujul în secolul al XVI-lea. București, 1958. 104-107.; IONESCU, Gr.: Istoria arhitecturii în România. I. București, 1963. 424., 425.; SEBESTYÉN, GH. – SEBESTYÉN, V.: Arhitectura renașterii în Transilvania. București, 1963. 87-88., 90-92.; Muzeul de Istorie din Cluj. (szerk. H. Daicoviciu). București, 1967. 48-49.; PASCU, Șt. – MARICA, V.: Clujul medieval. București, 1969. 71-73; Istoria aertelor plastice în România. I. București, 1968. 117.; Istoria Clujului (szerk. Șt. Pascu). Cluj, 1974. 160-163.; KELEMEN Lc.: Kolozsvár építészeti és művészeti emlékei a XIX. század közepéig: Művészettörténeti tanulmányok. II. Bukarest, 1982. 130-132.; 358.; BALOGH J.: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. XVI. század. Budapest, 1985.; SEBESTYÉN, Gh.: O pagină din istoria arhitecturii României. Renașterea. București, 1987. 17., 20.
18. JAKÓ K.: Az első kolozsvári egyetemi könyvtár történetéből. Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények. 31/1987. 103-105.; BALOGH J.: Az erdélyi renaissance. I. Kolozsvár, 1943. 203-204.; Uő.: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. 153-154.
19. Jakó K. i. m. 107.; Jakó Zs. i. m. 376/18. jzet; Balogh i. m. 154., 156. Az építkezés kronológiai határait az évszámok feliratok és a levéltári adatok alapján határoztuk meg.
20. Jakó K. i. m. 108; Balogh i. m. 154., 155.

21. Szádeczky i. m.; Kelemen i. m.
22. Bukarest, 1974. 79.
23. Uo. 77.
24. Balogh J.: Pákei Lajos rajzai Kolozsvár műemlékeiről. Kolozsvár, 1944. 9., X/1. T.
25. Chronica az magyaroknak dolgairól . . . Colosvarot, 1575: RMNy I. 360. sz. Szemléletesen igazolja ezt a naív büszkeség, amely Heltai szavaiból kicseng, Mátyás szülőházáról és városáról szólván: „Mert nem minden borkorban terem olyan felséges és híres-neves fejedelem.” vö. Heltai Gáspár és Bornemisza Péter Művei, szerk. Nemeskürthy István. Budapest, 1980. 449-450.
26. Balogh J.: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, 155.
27. A kérdés könyvészetét valamint Honterus metszetének az előképeivel való alapos összehasonlítását l. MESCHENDORFER, H.: Honterus astronomische Karten nach Dürerschen Vorbildern: Beiträge zur siebenbürgischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege (Hrsg. Christoph Machat). München, 1983. 78–88., Abb. 41–46.
28. BATTISTI, E.: Antirenașterea. București, 1982. II. 28. K. ilyen értelemben reprodukálja, természetesen nagyon is eltérő környezetből a caprarolai Farnese-kastély Sala del Mappamondójának 1574-ben készült mennyezetfestményeit.
29. Warburg i. m.
30. Szamosközi István Történeti maradványai (kiadja Szilágyi Sándor). IV.: MHHS, XXXI. Budapest, 1880. 12-13. az 1580-ban megjelent üstökös-

sel kapcsolatosan jegyezte fel, hogy „Volfhard István kolosvari peritus mathematicus mindjárt megmondotta volt, hogy dissipationem Batoriae familiae significat, atque etiam mortem Christophori Bátorii principis, quod eventus paulo post docuit; ...”.

31. Jakó K. i. m. 107.
32. A programváltozás okát csak találgathatjuk. A bonyolultabb szerkezetű boltozatról való lemondás némileg összecsengeni látszik azokkal a vádakkal, amelyekkel a kolozsvári kőműves céhet illették, amikor – a 80-as évek végén – a boltozásban elkövetett hibák és az így bekövetkezett szerencsétlenségek miatt, visszavonták céhlevelüket. Vö. Goldenberg i. m. 113.; Sebestyén i. m. 64. Ezeket a vádakat alátámasztani látszanak a Balogh i. m. 261. (Fogaras, 1594) és 295. (Gyulafehérvár, 1594) adatai Báthory Boldizsár építkezéseivel kapcsolatban.
33. vö. 30. jzet.
34. i. m. 57.
35. Kolozsvár, Akadémiai Könyvtár, C-56495-56496. sz.: PTOLEMAEI, Claudii: ... Omnia ... opera, Basileae, apud Henricum Petri, 1541. A kötet supralibrosát Dankanits Ádám oldotta fel, i. m. 78-79. 1604-ben már a kolozsvári jezsuita kollégium tulajdonában volt, akárcsak Wolphard István könyvei. Feltevésünket semmilyen Wolphard Istvánra utaló bejegyzés nem támasztja alá.
36. Heltai i. m. 465., 466.

András Kovács: Sternbilder und Bauplastik. Beiträge zur Geschichte der Renaissance-Bauplastik in Klausenburg

Die Figur des Planets Saturn schmückt die in Klausenburg (ung. Kolozsvár) gefundene Konsole, deren Analyse ermöglicht, die Mode dieser Darstellungen im wichtigsten künstlerischen Zentrum des Siebenbürgen im 16. Jahrhundert zu ermessen. Die Schnitzbilderserie, die durch deutsche graphische Vorbilder inspiriert wurde, kann ein bürgerliches Interieur geschmückt haben. Ihre theoretische Rekonstruktion und Datierung werden durch das Dekorationsprogramm des zodiakalen Saales im Wolphard-Kakas-Haus in Klausenburg erleichtert. Die Quelle dieser Schnitzereien mag die zwei Holzschnitte von Johannes Honterus gewesen sein, die im Jahre 1532 in Basel von Dürers Schnitte angeregt entstanden waren. Aus der Analyse des Programms ergibt sich die Schlußfolgerung, daß die Dekorationskonzeption und die Schnitzereien an die Bautätigkeit des Klausenburger Erbrichter István Wolphard (gest. 1585/1586) zu binden sind. Dieser ausgezeichnete Intellektueller kann als ehemaliger Student der Universität zu Wittenberg die Schnitte von Honterus gekannt haben. Seine Bücher und auch die Zeitgenossen sagen über sein Interesse für die Astrologie aus. Das Sternbild Corvus-Rabe wurde auf seine Anregung in einer dem Wappen von Matthias Hunyadi (Corvin), dem großen Sohn der Stadt, ähnlichen Form dargestellt.

Als Wolphard starb, war das Gewölbe des Saales noch nicht fertig. Die Arbeiten ließ sein Nachfolger, István Kakas, nach 1590 zu Ende führen. Im Zentrum der dekorativen Komposition ließ er das eigene Wappen anbringen und verzichtete auf das kompliziertere Gewölbe mit der vollständigen Schnitzereiserie. Deshalb wurde ihm das ganze Programm durch die Fachliteratur zugeschrieben.

A Zsolnáról Nagyszebenbe származott festő, Jeremias Stranovius (–1702) két fia az apa mesterségét folytatta. Míg ifjú Jeremias (–1729) élete végéig Szebenben piktorkodott, öccse, a külföldön elhíresült Tobias külországi tanulmányútját követően valószínűleg soha sem tért vissza szülőföldjére.

A madár-, virág- és gyümölcscsendéletek festésével Angliában Bogdány Jakab vejeként ismertté vált festő életrajzáról eddig vajmi kevés ismeret állt rendelkezésünkre. Alább közlendő két magyar nyelvű autográf levele, valamint az újabban előkerült egyéb fontos adalékok némiképp csökkenthetik információszegénységünket.

A szakirodalom 1684-et tartja Tobias Stranovius születési évének. Ezt a dátumot valószínűsíti az az új adat is, miszerint a gyermek Tobias Solymosi N. Mihály praeceptorása alatt volt a „szebeni magyar skóla” tagja, s mint ilyen, köszöntő versek deklamálásával részt is vett a város különböző ünnepségein – mint pl. Franck Bálint szebeni királybíró születésnapja, Szász János polgármester fiának születésnapja, vagy iskolai vizsgájuk alkalmá –, ahol tanítójuk versezeteit adták elő 1697-ben. Az ifjú Tobiással szavaltatott vagy énekeltetett mondatok megtalálhatók a Régi Magyar Költők Tára XVII. századi sorozatának 14. kötetében.¹

Nem sokkal azután, hogy az iskolapadot elhagyta, tizennyolc éves korában – éppen apja halálának évében – az a szerencse érte, hogy a török Portáról hazatérő angol követ, William Paget néhány társával együtt magával vitte hazájába a tehetségével feltehetőleg már akkor kitűnt fiatalembert. Mivel a társaság Angliába érkeztek az ő nevét nem említik, az ottani sorsát kutató Gömöri György feltételezi, hogy esetleg Németországban lemaradt a csoporttól, s csak később bukkant fel a szigetországban.² Ahol – szinte az egyetlen ismert tény róla – néhány évvel Londonba érkezése után feleségül vette az akkor már ott az udvari körökben is komoly sikereket elért honfitársa, a csendéletfestő Bogdány Jakab lányát, Elisabethet.

Apósa bizonyára nem csupán személyes életsorsa, hanem tehetsége, ízlése, s művészi irányultsága formálásában is jelentős szerepet játszott. Arról nincs megbízható adatunk – ám ki sem zárhatjuk teljességgel –, hogy tanulmányi célból, a mesterségbeli tudás elmélyítése érdekében Hollandiában is megfordult volna, annyit azonban feltétlenül megkockáztathatunk, hogy a holland csendéletfestő mesterek hatása Bogdány Jakab alkotásain és művészeti elvein átszűrődve érlelhették ki Stranovius látásmódját, és biztosították festészetének művészeti színvonalát. Rövid idő alatt sokat tanulhatott, s amikor ifjú Pápai Páriz Ferenc 1715-ben meglátogatta őt Londonban, már „a madarak, virágok és gyümölcsök festésében igen kiváló”-ként jellemezte.³ Az sem érdektelen, hogy miért is kereste fel őt az ifjú peregrinus – túl az idegenbe szakadt honfitárs iránt megnyilvánuló személyes érdeklődésen.

Teleki Sándor – Teleki Mihály fia, Bethlen Miklós veje, a nagyenyedi kollégium gondnoka – ugyanis különös gondot fordított arra, hogy udvarát nyugat-európai mintára szervezze meg.

A külföldi akadémiákon soha nem járt Teleki Sándor nemcsak ebben követte apósa példáját, aki bethlenszentmiklósi kastélyát építtette reneszánsz élményei nyomán. Felelős folytatója volt egy nagyon tudatos programnak is, amit még apja, Teleki Mihály kezdeményezett Bethlennel karöltve, majd hozzájuk csatlakozott Tótfalusi Kis Miklós és idősebb Pápai Páriz Ferenc. Vagy maguk is peregrináltak: külföldi egyetemeket látogatva próbál-

ták koruk tudományos-vallási-művészeti életének legkiemelkedőbb eredményeit elsajátítani s hazai földbe plántálni, vagy alumnusaik tanulmányainak támogatásával igyekeztek kiművelt emberfők révén Erdélyből „kis Hollandiát” csinálni. Jelentős külföldi kapcsolatrendszerrel sikerült ehhez anyagi feltételeket teremteni, s e hálózatban nagy szerepet játszottak a külföldön működő magyar értelmiségiek. Közéjük tartozott Bogdány Jakab is. Bethlen Miklós bizonyára nem véletlenül küldte hozzá peregrináló fiát, Bethlen Mihályt. A festő volt a harmadik magyar értelmiségi, akivel az ifjú Bethlen Londonban találkozott. 1694. január 20-án jegyezte be naplójába: „Bogdány Uramnál szép írott virágokat, maga keze munkáit nézzük.” S amikor az erdélyi diák elhagyta az angol fővárost, a művész is elhívta őt búcsúebédre.⁴

Bogdány holland stílusú csendéleteivel ekkorra már jól csengő nevet szerezhetett magának az angol udvari körökben, nem úgy, mint 1688-ban, amikor Tótfalusi kereste fel őt levelével, hírt adván korábbi anyagi támogatásáról, s jelezvén egyben, hogy beajánlotta őt egy londoni német képerkedőnek.⁵

Teleki Sándor – túl azon, hogy tanárok, papok, jogászok neveltetése érdekében fejtett ki hatalmas munkát, nem feledkezett meg Erdély kulturális-művészeti életének istápolásáról sem. Ezért peregrinus pártfogoltjaitól a támogatás fejében – a szokásos kuriózumok mellett – kertleírásokat, virágmagvakat, „firmisek” és „lakirozás” receptjeinek megküldését, valamint kertész, kőműves és faragó – szoborkészítő – mesterek Erdélybe szerződtetését is kérte. Az oktatáshoz szükséges szemléltető- és taneszközökön kívül különféle faragványok és királyi képmások beszerzését is többször sürgette leveleiben. Ifjú Pápai Páriz is részben emiatt kereste fel Stranoviust az angol fővárosban: „A királyi képeknek delineatiojáról in qua forma légyenek ex annexo nuper exemplari, az Úr elméjét jól értem, de fél corpust kíváné az Úr, vagy penig egész staturát, arrol bővebb informatiot várok, az elsőnek ad minus 6. arany, az egésznek penig 12. az árra, noha készen egy pictornál sem találhatni fel azon effigieseket, se az által küldött mértékre, se alább valora, hanem mondvá kell őket el készíttetni, melyről a Szebeni pictor Jeremias Stranovius Öttsét Tobiást, kiis a Török Portán lévő, ez előtt mint egy 13. esztendővel Erdélyen által jött Angliai követtel, Wilhelmus Pagettel jött volt ide, és már a pictorok között, kivált in volatilibus, floribus et fructubus delineandis excellat, consuláltam, és igrte, hogy annak idejében a leg jobb pictornak commendál, magamis tudom, ő sem tagadgya, hogy ezeket Germaniában felényinis meg szerezhetni, de az ott valo picturat közel sem comparalhatni az itt valoval.”

A szakirodalomban elterjedt az a nézet, hogy Stranovius „Hollandián, Hamburgon és Drezdán át tér haza Szebenbe”.⁶ Ennek azonban ellentmondanak az újabban előkerült adatok. Ha volt is ilyen terve – és mint látni fogjuk: volt –, a végleges hazatelepülésnek csak a szándéka jöhet szóba, és legfeljebb csak egy tájékozódó, az otthoni körülményeket számbavevő utazás valósulhatott meg, az 1733-at követő években.

A festő halálát 1724-re, illetve a körültekintőbb fogalmazású külföldi lexikonok 1724 utánra teszik. Ez a dátum azonban az após, Bogdány Jakab halálának időpontja. Stranovius valójában jóval túlélte apósát. Egy – Gömöri György-fellelte – levélben a festő fia, William Bogdáni 1733-ban említi Stranoviust, mint aki egy közös barátot üdvözlő.⁷ Ugyancsak Gömöri szorgos kutatómunkája eredményeképpen sikerülhet meghatározni Tobias Stranover elhunytának pontos dátumát is: 1756. febr. 26.! A London Magazine 1756-os évfolyamában ugyanis Gömöri György rábukkant egy olyan búcsúztató versre, amelyben Stranover, a csendéletfestőt dicsőítik. „Ebben a pársoros emlékversben a megszemélyesített Természet belép a költő szobájába, s ott olyan remek szőlőfürtöt lát az asztalon, hogy meglepődik, s



37. Stranover, Tobias: Virágcsokor vázában. Olajfestmény, Magyar Nemzeti Galéria



38. Stranover, Tobias: Páros szőlőfürt. Olajfestmény, Schwerin, Gemäldegalerie

39. Stranover, Tobias: Baromfiudvar macskával és galambokkal. Olajfestmény, Magyar Nemzeti Galéria



40. Stranover, Tobias: Papagájok és galambok. Olajfestmény, Schwerin, Gemäldegalerie



41. Stranover, Tobias: Kastélypark. Olajfestmény, Ahrensburg (Holstein), Schloßgalerie



mikor meghallja, hogy az Stranover műve, így szól: »Látom, Uram, ő felülmúlt engem – ezért művei nem tűnnek feledésbe.« (As nature came into my room t'other day: / A bunch of fine grapes on my table there / Surpriz'd at their beauty; why, where got you these? / Said the lady: I answer'd I am glad that they please: / They're Stranover's, Madam, but for the bird's head: / »I see, I am excell'd, Sir, his works shall not fade.«)⁸

S az e vershez fűzött kommentár rejtja a festő halálának pontos dátumát. A 72 éves művész minden valószínűség szerint Londonban halt meg.

Hogy 1733 és a végzetes dátum között mi történt vele, milyen kapcsolatban állt hazájával, s mint a fáma tartja róla, valóban hazatért-e, arról egyelőre hallgatnak a források. De ezt a kérdéskört segít megvilágítani az a két Stranovius-levél, amelyet a művészetpártoló Teleki Sándorhoz írt, aki 1715 óta sem feledte őt el, s aki – erre éppen a hozzáírt levél a bizonyíték – másfél évtized múltán sem tett le arról a szándékáról, hogy külföldön híressé lett művészeket hozasson Erdélybe.

Mivel a levelek egyikén sem szerepel keltezés, létrejöttük időpontját a szövegkörnyezetből lehet viszonylag pontosan megállapítani.

Benajah Barret angliai patikus családjával hosszabb erdélyi tartózkodás – melynek időtartamáról árulkodik, hogy gyermekei magyarul fűznek üdvözlő sorokat leveléhez – után hazájába visszatérőben 1731-ben Bécsből, 1732. júl. 15-én Hamburgból, 1732. dec. 6-án Londonból, 1733. ápr. 7-én valószínűleg Londonból írt levelet Teleki Sándornak, jelezve, hogy hamarosan vissza kíván jönni Erdélybe. E két utóbbi hátlapjára írta Stranovius is a maga leveleit, tehát keltezésük azonos, vagy néhány nap eltéréssel közel azonos lehet.⁹ Az 1733. ápr. 7-én kelt Barret-levél egyéb információt is közöl kapcsolatukról: „His itaque notum facio resolutionem meam, Deo dante hac aestate Transylvaniam licet rebus infectis repetendi, una cum Amico honesto meo T: Stranovio et familiis nostris, sed oro ac obsecror Dominum Illustrissimum, ut responso mihi quanto ocius favere velit, quo ad huc superstitem et reditui nostro applaudere sciam, alioquin vix hinc pedem unquam movebimus.” Egyben megadja saját postai ágensének címét is, ahova nyilván a Stranoviusnak szóló levelek is dirigáltak: „Placeat ad me dirrigere hoc modo. To M^r B. B. to bee left att M^r Muller et Bullock in Minching lane Merch.^e London.”

Az Angliában megtelepedett erdélyi festő levelei, túl azon, hogy annyi idegenben töltött év után végleges hazatelepülési szándékról tesznek egyértelmű bizonyosságot, több rendkívül fontos, érdekes és ismeretlen adalékkal is szolgálnak. Jelentős művészi öntudattal tudósít képességeiről, külön felhíván a figyelmet restaurátori jártasságára, melynek nemcsak Magyarországon, de még Németországban sincs érdemes művelője. Tudomást szerezhethünk anyagi helyzetéről és családi állapotáról, fiáról és lányáról. S ami levelének még különleges jelentőséget ad, az feleségének említése. Ennek révén egy eddig ismeretlen és névtelen magyar portréfestőnőt állít elénk a XVIII. századból: „a ki igen becsületesen educatott, ugy is tartottam, es emberi ábrázatokat jól írja” – vagyis éppen abban tűnt ki, ami férjének bizonyára gyengébb oldala volt.

Tobias Stranoviusnak apósával és feleségével együtt komoly szerepe lehetett Magyarországon és Erdélyben angliai hírének, image-ének alakításában. Tevékenységükhöz kapcsolható esetleg – mint azt legutóbb Galavics Géza felvetette – az Erdély igaz és hű öltözékeit bemutató vízfestmény viseletkódex is.¹⁰

E két levele a méltó tanúbizonyság arra, hogy Tobias Stranovius az idegen környezetben is megőrizte anyanyelvét, s három évtized múltán azzal a magyarsággal írta leveleit, amellyel hazai kortársai írtak és beszéltek.

Teleki Sándorral való további kapcsolatának ez ideig nem került elő más írásos nyoma, így valószínű, hogy hazakivándorlása ha tetet ölthetett is, legfeljebb csak rövid látogatás formájában teljedhetett be. Vagy – hiába az „*inclinatio*” készítése – vágyott terv maradt csupán. Esetleg évekig Hamburgban működött?

Stranovius pedig – mint búcsúverse tanúsítja – haláláig az angol közönség gyönyörködtetésére festette – némi költői túlzással – „természetet is felülmúló” csendéleteit.¹¹

FÜGGELÉK

1.

Méltóságos nagy Uram!

Ez betsületes Patricarius Uram Méltóság [!] Memoriálét mutatóván, abból hogy Méltóságod számára valamit írni, magam szolgálatot offerállyam, értem, menten is készségemet ígérem, a Méltóságod parantsollatját mindenben ad optimum exequálni. En ugyan mindenfélét irhatok, de az én speciale talentumom ezekben áll. 1. Mindenféle madarakban. 2. Virágokban. 3. Gyümölcsökben et Prospectibus ruralibus, a melyekben az Urak itten igen gyönyörkednek, mondom is, sine vana jactatione teste D. Papai et aliis, quod curiositatem naturae attinet in praedictis me primas obtenuisse, nagy betsületnekis itélném, hogy ha valami specimen curiosum Méltóságod rendelne, de olly meszsze földre kepet küldeni, kívántatik, hogy leg aláb fél esztendeig száradgyon, hogy az fel tűrésben oszve ne ragaddgyon. A jó akaróm azt gondolta, hogy tsak hamar dőlget végben viszi, de most szegény sohaitva látja, hogy az hamis Procatorok miat sokkal tovább sem végezheti, hanem ha kárt akar vallani. Bánnya igen a visza jövetelét, mert eléggé nem ditsirheti a Méltóságos Urnak hozzá való jo akarattját és Generositását és már Urak humanításokat, s holot sok esztendő alát semmi részt [?] Erdély felől semmi jokot nem halván, olly forama Elogiumokat az én már meg telepedelt indulatomat igen meg háborgatta, ugy hogy si non Fato quodam inductus; tamen dulcedine Patriae illicitus, meg vallo, hogy réa vehetném magamat ad Notale solum revolare, tsak biztatásom volna a Méltóságos Urnak jó hozzám való inclinatioja iránt, es hogy munkám érkezne curiosa képirásokban, a Feleségemnekis, a ki igen betsületesen educaltatot, ugy is tartottam, es emberi ábrázatokat jól írja, hogy tiszteségesen él élhetnénk egy most 11 esztendő fiammal és egy kisseb leánkával. Alázatoson kérem (: si fas sit :) Méltóságos Uramat, sequentia puncta solvere. 1. Az Urak közöt valami curiosa dispositio szép képekre vagyon e. 2. Más Kép író Erdélyben vagyon e, et qualis. 3. Az Urak temetésekre való Czimereknek és Zászlóknak keleti iránt. 4. Mint hogy Erdelyben Banko nintsen, mint itt, melly modon lehet kész pénznek hasznát venni et q. in proportione 1000 forintal mennyire mehetne az ember, s mint hogy meg eddig hálla Istennek, igen tiszteségesen éltünk, rosszabb állapotra nem örömet szállanék. Azt reménlem, hogy annyi gratiaval a Méltóságos Ur leszen hozzám, hogy vállasztot ad praemissa nyerhessek. Deprecata ad interim omni impertinentia talibus tantum Dominum onerare, a nagy kötelességemet summa cum devotione meg igyekezem szolgálai mint

Méltóságodnak alázatos és köteles szolgálja.

Tobias Stranovius

P. S. Egy néhány Kép Íróknak Méltóságod Generosa invitatiojat proponáltam, sed longo itinere et lingua necessaria teoriti recusarunt.

A régi képeket reparálni, a mellyhez Német országban nem értenek, itt igen excoláltam, ugy hogy mint ujak lássanak.

[London, 1732. dec. 6. k.]

2.

Méltóságos Uram!

Ez előtt Méltóságodat levelemmel terheltem, mellynek bizonyos meg adásán nem kételkedem, abbanis Méltóságod invitátója szerent, tehető es alázatos szolgálatomat ajánlottam, még pedig välloszszom nem lévén, vagy kedves vagy jóválló volna az én el menésem: Méltóságod sententiaját örömet tudnám, es mint hogy igen kívándorlom hazámba lakni, Patricarius Uram[tól] sok jókat az Erdélyi Urak, kíváltképen Méltóságod nagy [ge]nerosa dispositioja felől halván, erre az útazásra a na[y] inclinatioim merő kényszeritet. A bizonyos, hogy Méltóságod Pátróciniumát igen kívánnám, minthogy ismeretlen levé[n] olly Urnak

protectioja igen fog használni. Itt ugyan hál[a] Istennek, még eddig házínépemmel tisztetésgesen el éltem [to]vábis lehetne: sed laudatae Patriae memoria, tanti mecu[m] est momenti ut ejus impetum sustinere nequeam, malo[...] ruralem quam urbanam ducere vitam, gondolom is hogy [az?] Méltóságos Úrnak gratiáját ha Isten segít, meg érdemlem. Hogy ha válaszszon fogatkozás nem lett volna, már most az útra készültünk volna, azért tessék Méltóságos Úrnak mennél hamarab valloszszával meg betsülni bennünket, es ha égyet mást Méltóságod vásároltatni akarna, nagy betsületnek fogom tartani a szolgálatot mint – Méltóságos nagy Uramnak alázatos szolgája

T. Stranovius

[London, 1733. ápr. 7. k.]

JEGYZETEK

1. Régi Magyar Költők Tára, XVII/14. S. a. r. Jankovics József. Budapest 1991. 415., 432., 447.

2. Gömöri György, Lord Paget magyar pártfogoltjai, ItK, 1986. 291-294.

3. 1715. szept. 26-án Londonban kelt levelében. Vö. Peregrinuslevelek 1711-1750. Szerk. Hoffmann Gizella. Szeged, 1980. 58-59. 1719-ben is találkoztak, Stranovius ekkor írt be Pápai albumába. Vö. Jankovics József: A Pápai Páriz-család angol kapcsolatainak történetéhez. I. Ifjú Pápai Páriz Ferenc londoni levelei. Acta Universitatis Szegediensis. Kny. az Acta Historiae Literarum Hungaricarum XII. (1972) kötetéből. Szeged, 1972. 142-143.

4. Bethlen Mihály útinaplója [1691-1695]. S. a. r. és az utószót írta Jankovics József. A latin szöveget fordította Kulcsár Péter. Budapest, 1981. 87., 104.

5. Az Amszterdamból 1688. jún. 1-én keltezett s Bogdány Jakabnak küldött levél szövege a következő:

Adjon Isten jó egészséget és jó szerencsét Kglđk Földi Uram. A' tavasszal egykor jelentvén Stueven Uram, hogy Kglđnek levelet akar küldeni, énis írék Kglđnek edgyet, hogy az övében rekesztvén küldjem el, és ne kellessék külön fizetnie Kglmednek érte. Es mikor oda vittem volna, otthon nem találván magát, ott hagytam a levelet. Azután úgy érttettem, hogy az én leveletem nem tötték volt az ő levelekbe, hanem külön magánosan adták postára. Tudom hogy költött Kglđ reá; millyet ha tudtam volna, inkább nemis irtam volna Kglđhez, hanem directe Mezőlaki Uramhoz inkább. A' mit azért arra a' levélre költött Kglđ, vegye-ki az én pénzemből. Im most e' leveletem Jóakarónk által küldöm, és ajándékon vitetik. Én Kglđnek irtam volt a Kglđnél lévő néhány pénzem felől, hogyha megküldhetné. Nem kértem volna, igazán mondom, olyan hamar, de az alkalmatosság úgy tanátsolja vala: tudniillik minthogy Mezőlaki Uramtól én hozzám pénz jó, azon alkalmatossággal ezis jól eljöhét; azután pedig talám nem adatik olyan jó mód az elküldésében. De én mind ezt Kglđre bizom, és kívánom hogy ez írásom találja Kglđt jó egészségben.

Amstelod., 1. Jun. A. 88. st. n.

Kglđ jóakaró Földije

M. T. Kis Miklós

P. S. Kglđ, azt gondolom, nem igen lehet még ott ismeretes a' mesterségével; mert ez a' betsületes német ember, a' ki onnét nekem most levelet hozott, és ismét ezt tőlem visszaviszi, itt az én szállásomon a' gazdámól megvásárolta vagy kettőt az ő picturái közzül, a' szőlősokeket és barackzosokat: még pedig a' mint a' Gazdám mondja, nem nagy vadra valókat, hogy oda Angliába vivén (ker) nyerekedjék rajtok. En ezt észre vévén, tudtára adám, hogy ott Londinumbanis vagon már olyan mester ember, és a' Kglđ nevét s szállását néki felírván, igen commendálám Kglđt néki, hogy Kglđvel negociálljon.

Címzés: Monsr.

Mr. Jacob Bogdani Schilder,
near Sint Schylsis in toer Street
by de Duyose Stoon kaerver van
ostin.

London

(Közölve: Gál István, Tótfalusi Kis Miklós angolai összeköttetések nyomában – Mezőlaki János angol ismeretségei, ItK. 1971. 339. – A facsimile: Művészet, 1971. 7. sz. 9.)

6. Peregrinuslevelek, 407. L. még: Mojzer Miklós, A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Bp. 1984. 139.

7. Gömöri, i. m. 292.

8. Gömöri, i. m. 293. A forrás: London Magazine, XXV. (1756) 396.

9. Lelőhelye: Országos Levéltár, Budapest. A Teleki család marosvásárhelyi levéltára. Új rendezés, P 658. 16. cs. Nr. 3252.

10. Régi erdélyi viseletek. Viseletkódex a XVII. századból. Az előszót Jankovics József, a tanulmányokat Galavics Géza és R. Várkonyi Ágnes írták. Budapest, 1990. 91.

11. A Stranoverről szóló legfrissebb adatokat – néhol más forrásból – már felhasználta H. Takács Marianna a Néhány adalék Bogdány Jakab és Stranover Tóbiás angolai működéséhez c. közleményében. Művészettörténeti Értesítő, 1988. 3-4. sz. 194-201.

József Jankovics: Tobias Stranovius' Beziehungen zu Siebenbürgen

Die Biographie von Tobias Stranovius (1684-1756), dem im siebenbürgischen Hermannstadt (ung. Nagyszeben) geborenen und den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn durch das Malen von Stilleben in

England erreichenden Maler sächsischer Abstammung, liegt zum Großteil im dunkeln, die ungarische Kunstgeschichtsschreibung kann kaum konkrete Angaben über ihn liefern. Die hier zu lesende Studie versucht dieses Dunkel einerseits mit unlängst gefundenen neuen Angaben, andererseits mit Hilfe von zwei bisher unbekannten, autographischen Briefen von Stranovius zu zerstreuen.

Tobias Stranovius, der vom oberungarischen Sillein (ung. Zsolna) nach Siebenbürgen kam, war der Sohn des Malers Jeremias Stranovius. Er führte – wie auch sein ebenfalls Jeremias heißender Bruder – das Metier des Vaters fort. In seiner Kindheit nahm er als Schüler der ungarischen Schule in Hermannstadt an der Aufführung von Schuldramen teil und trug Begrüßungsgedichte vor. Er war 18 Jahre alt, als William Paget, der von der türkischen Pforte heimkehrende englische Gesandte, ihn und einige andere Schüler nach England mitnahm, wo er studieren sollte. Weitere Einzelheiten darüber sind nicht bekannt, über seine Jahre in London weiß man nur, daß er dort die Tochter seines Landsmannes, Jakab Bogdánys, der damals schon ein namhafter Maler war, heiratete. Diese Ehe wirkte sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch auf seine Malertätigkeit in bestimmender Weise aus, denn in seinem Stil ist der durch Bogdány vermittelte Einfluß der niederländischen Stillebenmalerei zu erkennen.

Außer den obigen Angaben war bis zuletzt über sein Leben nichts weiteres, nicht einmal sein Todesdatum bekannt, und auch über seine Beziehungen zu seiner Heimat wußte man nichts. In der Fachliteratur wurde sein Tod auf das oder nach dem Jahr 1724 datiert und angenommen, daß er in seine Heimat für immer zurückgekehrt war. György Gömöri, der im Londoner Magazine auf ein anlässlich des Todes von Stranovius verfaßtes Gedicht stieß, gelang es, das genaue Datum seines Todes festzustellen, es war der 26. Februar 1756. Zwei aus den Jahren 1732 und 1733 stammende autographische Briefe von Tobias Stranovius sagen darüber aus, daß der zu jener Zeit schon arrivierte Maler samt seiner Familie in der Tat gern hätte heimkehren wollen.

Der Empfänger dieser Briefe war Sándor Teleki (1679-1760), Sohn des Siebenbürgers Politik in der Apafi Epoche bestimmenden Mihály Teleki und Schwiegersohn des Selbstbiographen und Kanzlers Miklós Bethlen, der gewissenhafte Oberkurator des Kollegiums von siebenbürgischem Straßburg (ung. Nagyenyed). Teleki folgte dem Beispiel seiner ausgezeichneten Vorfahren und war stets bemüht, das wissenschaftlich-kulturelle Niveau seiner Heimat durch die Unterstützung der an protestantischen Universitäten von Westeuropa studierenden ungarischen Studenten, durch den Ruf ausländischer Handwerker und Künstler – Gartenbauer, Mauer, Maler und Bildhauer – nach Siebenbürgen zu heben. Sein letzteres Bestreben scheiterte meist an den fehlenden Sprachkenntnissen, den durch den Krieg verursachten Schwierigkeiten, an den unsicheren Reiseverhältnissen.

Durch dieses Interesse kam Teleki auch mit Stranovius in Verbindung. Der siebenbürgische Große wurde bereits im Jahre 1715 vom jungen Ferenc Páriz von Pápa, der während seiner Peregrination auch in England war, auf Tobias Stranovius aufmerksam gemacht als auf jemanden, der „im Malen von Vögeln, Blumen und Früchten ganz ausgezeichnet“ sei. Zu der Kontaktaufnahme kam es jedoch erst nach etwa anderthalb Jahrzehnten. Der Leser kann jetzt die Dokumente darüber in die Hände nehmen. Tobias Stranovius schickte seine Briefe den an Teleki geschriebenen Briefen Benajah Barrets, eines Siebenbürgen bereits persönlich kennenden und dorthin zurückzukehren beabsichtigenden englischen Apothekers, beigelegt. Eine besondere Bedeutung verleiht es diesen Briefen, daß sie neue Informationen nicht nur über die englischen Beziehungen und die Heimkehrabsichten von Stranovius liefern, sondern auch andere, bisher unbekannte autobiographische Angaben – von seiner finanziellen Lage bis zu seinen Familienmitgliedern – vermitteln. In einem der beiden Briefen ist auch eine stolze Selbstcharakterisierung des Malers zu lesen: „Ich kann ja allerlei Sachen malen, habe aber ein spezielles Talent für 1. alle Arten von Vögeln, 2. Blumen, 3. Früchten et Prospectibus ruralibus, an denen die hiesigen Herrschaften ihr Wohlgefallen finden...“ Es ist nicht weniger wichtig und hat ebenfalls einen Neuigkeitswert, daß er auch über seine besondere Begabung berichtet, nämlich darüber, daß er ein seltener Meister der Restauration sei.

Von gleichfalls großer Bedeutung ist es, daß er in dem einen Brief der Nachwelt in der Person seiner Ehefrau, der Tochter von Jakab Bogdány, eine bisher unbekannte ungarische Portraitmalerin nannte. Vielleicht war sie die Malerin der Figuren auf den Bildern ihres Mannes.

Man weiß nicht, ob Tobias Stranovius entsprechend seiner Absicht, die er in diesen Briefen zum Ausdruck brachte, tatsächlich heimkehrte oder nicht. Sein Tod in England spricht aber dafür, daß er sich – wenn er der herzlichen Einladung von Sándor Teleki überhaupt gefolgt war – nur vorübergehend, bloß für eine kurze Zeit in seiner Heimat niederließ.

Id. Markó Károly Claude Lorrain 19. századi követőjeként, az aranyló ragyogású itáliai tájak festőjeként vált ismertté a múlt század derekán. E viszonylag homogén korszaka előtt azonban a kibontakozó hazai polgári művészet szempontjából igen fontos Markó művek születtek, melyeket a magyar valósághoz kötődő aktualitás, valamint a klasszicizáló romantika stílusköre jellemez.

Kezdetben mérnök apja mellett, később mérnöki tanulmányai után Lublón, majd Rozsnyón elhelyezkedve¹ fest időnként ideáltájakat², másolja a környezetében ismert festők (Joseph Fischer, Müller János Jakab) műveit³, s a kor szokása szerint számos tájrajzot, gouache-t készít szülőföldje, a Kárpátok környékéről⁴. 1818-as Pestre költözése után is hazajárt még Rozsnyóra, s részt vett a földmérésekben.⁵ Eben az időben, 1821-ben festette Markó azt a 6 lapos gouache sorozatát, amely az aggteleki cseppkőbarlang, a Baradla nevezetes helyszíneit mutatja be.

A barlang számos sajátossága miatt, bár ősidők óta ismerte az ember, különös jelentőségre tett szert a 18. század végétől fogva. Ekkor kezdődik tudományos igényű feltárása. 1794-ben készíti el Sartory József bányamérnök a barlang térképét, amit a világ első pontos barlangtérképeként tartanak számon.⁶ Munkáját 1801-02-ben Raisz Keresztély folytatja,⁷ aki szintén új térképeket rajzol, s „... a kupfersticheken lévő számok a barlang részeire is fel lévén majd metszve, a könyv után tévedés nélkül összejárhatni.”⁸ – írta Csokonai lelkes vára-kozással 1801-ben, ottjártakor. 1820 körül Vass Imre rozsnyói mérnök kezdett a barlang tanulmányozásába, s 1825-ben sikeres feltáró munkája nyomán illusztrált térképekkel ellátott könyvet adott ki a barlangról.⁹ Romantikus, hátborzongató, de racionálisan a tudománynak tett szolgálatként felfogott felfedező útról Jókai későbbi, fantáziadús világával¹⁰ vetekedő, részletes leírást ad, illetve a természeti képződmény tudományos elemzését közli.

A Baradlában járók, köztük írók, költők is elragadtatott hangon emlékeznek meg ott szerzett benyomásaikról, s hírt adnak azokról a képzetokről, melyek Markó korában éltek az aggteleki barlangról, s általában a barlangok titokzatos világáról. Lélekhez szóló, az érzelmeket különös módon megmozgató „tájak” ezek. A bátorság, a félelem, az elragadtatás érzései hullámoztatják meg a kebleket a barlangban járva. „Ennek a barlangnak kitapasztalása egész életembeli experientiái között a legszebbik, legkedvesebbik...” – vallja Csokonai.¹¹ A látványt, gyönyörűsége ellenére nem ajánlja azonban annak, „akiben érzékeny a szív és bokrosodó a képzelődés.” Bartholomeides, a tudós ochtinai lelkész írja 1818-as Baradlai utazás c. írásában: „A földalatti barlangok mindenkor nevezetes tárgyai voltak az emberek figyelmének, s a képzelődés azokkal rendszerint valami nagyot, rendkívül valót szokott összekötni. Önkéntelen borzadás futja végig az elsuhanó vándort, midőn a megnyílt mélységeket látja setéséggel telve, melyeket félelmes tárgyakkal rakva képzel magának. Azonban inkább belső formáltatások az, mellyel különösen magokra vonják minden figyelmét a vizsgálónak. A Természetnek titokban formált művei, s az alap erőknek szokatlan kifejeződései, millyeket az illy elrejtett helyek hordoznak keblekben, erősen hatnak a lélekre.”¹²

Vay Miklós báró 1824-ben, Csokonaihoz s Bartholomeideshez hasonlóan elragadtatással ír a természet teremtő erejéről is aggteleki látogatása kapcsán: „A természet itt csodálatos

hatalommal nyilvánult. Szörnyü tömegeket alkotott, melyekből a látogatók képzelődése a legkülönbözőbb alakokat teremtett.”¹³ „Láttunk egy cifra zsidó oltárt, azután pápista chorust, melyre fel is mentünk, orgonát, barátot, királyi széket, oszlopos palotákat, stb – sorolja Csokonai – melyek szépsége és figurája a mesterség remekeivel truccol.”¹⁴

A cseppkőalakzatok olyan természetes szobrok a művelt Markó-kortársak szemében, melyeknek szépsége a művészek alkotta remekművekéhez fogható.¹⁵ E kapcsolat analógiájára a barlangok belső terei a mesterséges építéset fogalomköréből nyerték elnevezéseiket (Nagy templom, Nagy szála), és ez az építésetet is tanult fiatal Markóra is hatással lehetett.¹⁶ Az ókor óta ismert esztétikai viszonylat, „művészet, amely vetekszik a természettel” itt a visszájára fordul a természet titkait megpillantó, s attól elbűvölt látogatók megítélésében. Az újonnan felfedezett természet bizonyítja nagyszerűségét s egyenrangúságát a civilizációtól elismert s nagyra tartott művészettel. A művészet rangjának s a természet alkotó erejének romantikus tisztelete nyilvánul meg a méltatók elragadtatásában.

Míg a fáklyafényben felragyogó cseppkővek szépsége művészi szobrokat, virágoskerteket, sőt a Paradicsomot juttatják a barlangbéli vándorok eszébe, addig maga a föld alatti helyszín, a sötét üregek, veszélyes szakadékok az alvilág, Hádész, illetve a Pokol képzetét keltették, Vergilius, Milton sorait idézték föl bennük. A barlang két „folyójának” elnevezése, „Acheron” és „Styx” is erre utal. A Baradlában járó Petőfi szintén a Pokol fantáziaképével kapcsolja össze a cseppkőbarlang rejtelmes világát, miközben rajongva a „szabálytalanság remeké”-nek nevezi.¹⁷

A barlang különleges helyszínei, „szobrai”, sajátos elnevezések adására ihlették a környék egyszerű népét s a művelt látogatókat, kutatókat egyaránt. A környékeliek mindennapi életének alkalmatosságaira utaló nevek (Kémény, Pitvar, Retekkert, Galambház) váltakoznak a Bibliából s a kereszténység köréből („Morea hegye”, Nagy oltár, Szűz Mária statuája), illetve az antik kultúrából s a mitológia világából („Parnasszus”, „Styx”, Palmira omladékai) vett elnevezésekkel. Ritkábbak a „polgári-nemzeti” jellegű, a magyar közéletre, történelemre utaló nevek (Országtábla, Pesti orgona, Rákóczi vár, Murányi vár). Az 1825 után felfedezett szakaszban, ahol egyszerre születtek az elnevezések, uralkodóak az antikvitásból vett nevek (Jupiter trónusa, Plutó orgonája, Szemiramis függőkertje), ami a névadó Vass Imre műveltségére utal, de akad néhány magyar „regei vár” is (Tündérek vára, Setét vár).¹⁸

Id. Markó Károly mint földmérő mérnök kerülhetett közelebbi kapcsolatba e barlanggal, emellett kortársa, mérnökként kollégája s feltehetően barátja volt Vass Imrének, aki 1818-ban került Rozsnyóra.¹⁹ Vass Imre maga is ügyesen rajzolt, ha nem is művészi színvonalon, bizonyítja ezt a Baradla egy belső termét ábrázoló képe, ahol az ovális képmezőn a köcsipkével tagolt üregben fáklyás alakok világítanak meg két felirattal ellátott cseppkőoszlopot.²⁰ Ismert továbbá egy naív báju önarcképe is, idealizáló-klasszicista modorban készült mellkép, amelyet kissé megnövelt mérettel természeti környezetben, valószínűleg a Baradla bejáratánál helyezett el.²¹

Miként Vass Imre, úgy Markó is a hazai rajzoktatás akkori legmagasabb szintjét képviselő mérnökök körébe tartozott. Tehetsége, művészi ambíciói révén azonban a barlang megörökítésekor mind formai, mind tartalmi vonatkozásban nagyobb szabású mű létrehozására vállalkozott. Sorozata monumentális igényű, festői megoldásokra törekszik, s igen sokrétű módon hordozza magában a korabeli, barlangok iránti érdeklődés több vonatkozását is.

Az aggteleki barlang sorozat lapjai a föld mélyébe fokozatosan előrehaladva örökítik meg a termeket, nevezetesen képződményeket.²² Az első lapon, közvetlenül a bejárat közelében pillantjuk meg a Csontházat, más néven Kriptát (Die Gruft),²³ ahol régi emberi csontvázak

bukkantak elő a talajból. „Tán a villongó időkben ide rejtezett bujdosók maradványai ezek...”²⁴ A föld alatti sötétségbe látogatók csoportja hatol be, fáklyáik fénye mellett itt még feldereng a kintről beszűrődő napfény.

Beljebb haladva, a következő lapokon a sötétség birodalmába jutunk, ahol a fáklyák világánál hatalmas termék vagy szűk szakadékok, óriás kőomlások s különleges cseppkőalakzatok tűnnek föl a látogatók előtt. Így bontakozik ki a félhomályból a Rákóczi vára (Rákóczy-Burg),²⁵ mely egy tátongó szakadék fölött magasodik, majd a Nagy templom (Der grosze Tempel)²⁶ boltozatos terme. Tágassága mellett e hely igazi érdekessége az Oltár, amely különleges, szoborcsoportozatra emlékeztető cseppkőalakzatokból áll össze.²⁷ A sorozat következő lapjának tekinthetjük a Nagy vízesést (Der grosze Wasserfall)²⁸, ahol a „Styx” vize bukik alá. Ezt követi a jeruzsálemi Morea hegyéről elnevezett kőomladékot ábrázoló lap (Berg Morea).²⁹ Az óriási, zárt térben magasodó „hegy” csaknem kitölti a barlangüreget, s rá több oldalról is látogatók apró alakjai kapaszkodnak fel. Az előtérben, miként az első három lapon is, a látogató csoporttól kissé különválva a festő két-három nagyobb méretű alakot helyezett el. Egyikük, talán a helyszínt jól ismerő vezető, élénken magyarázva a látnivalók felé mutat. A következő kép a Pesti orgona (Die Pesther Orgel)³⁰, a sorozat utolsó darabja. Egy szűkebb átjárón át pillantjuk meg rajta a „dombon lévő fehér csepegést”, egy nagy, városi orgona „mását”, s a benne gyönyörködő társaságot. A hölgyek és urak a kép középterében összegyűlve hallgatják a vezető magyarázatát, akárcsak a Nagy vízesés helyszínén.

Az ábrázolt barlangüregek komor, fekete-szürke homályába csak a fáklyások apró sárga fényei varázsolnak némi világosságot. Sötét monstrumokként jelennek meg az alig kivehető sziklaalakzatok, s a fények csak az üregek mennyezetén, vagy egy-egy cseppkőoszlopon ragyognak fel. Nagy tömegek, terek, mozgalmas felületek váltakoznak a barlangbéli helyszíneken. A szokatlan környezet s a különleges fényhatások kiváló romantikus festői témát kínáltak Markónak. A fiatal Markó Müller és Czauzig látképeivel rokon, nyugodt, szélestávlatú tátrai panorámái mellett készített 1820 körül olyan romantikus jellegű tájképeket is, melyeken patak völgyek, várak, romok, sziklák jelennek meg. Az éjszakai holdvilág sejtelmes fényhatásának megfestésével is próbálkozott.³¹ Ezekhez a művekhez áll közel az aggteleki barlang sorozat, amelynek megoldásánál ötvöződik a korai 19. század józan természettudományos érdeklődése a különleges, érzelmeket megmozgató, romantikus témával és ábrázolásmóddal.

Markó gouache lapjait azonban meglehetősen visszafogottság jellemzi. Sejtelmességük ellenére jóval több józan realizmus érződik rajtuk, mint kortársa, az angol George Hering 1835-ös Baradláról készült litóján.³² Hering e művén a testetlen sziklakulisszák, a magasba törő tér, s a tűhegyes cseppkőfüggők az angol romantika gótizáló, misztikumra hajló légkörét árasztják. Ezt erősíti a kompozíció vertikális elhelyezése, a passzív staffázs alakok végtelen kicsinysége s a színezett litó kék-sárga derengése is. Markó a szabálytalan, zaklatott környezetben is a formák és színek összefogottságára törekszik, amit az üregeket kitöltő félhomály szürkés tónusával s a gouache technika matt anyagszerűségével biztosít. A fekvő formátumú lapokon a barlangüregek ívei pedig mintegy keretbe, kompozicionális egységbe foglalják az ábrázolásokat.

A művek emellett rajzi keretezéssel s az ábrázolt helyszíneket megnevező német nyelvű feliratozással vannak ellátva. A sorozat ebben a formai vonatkozásban is érdekes, s egyedülálló Markó művei között. Sokszorosított tájrajzi sorozatok, honismertető albumlapok mintájára emeli ki a helyszín nevét,³³ ezzel is hangsúlyozva azt aényt, hogy nevezetes, konkrét

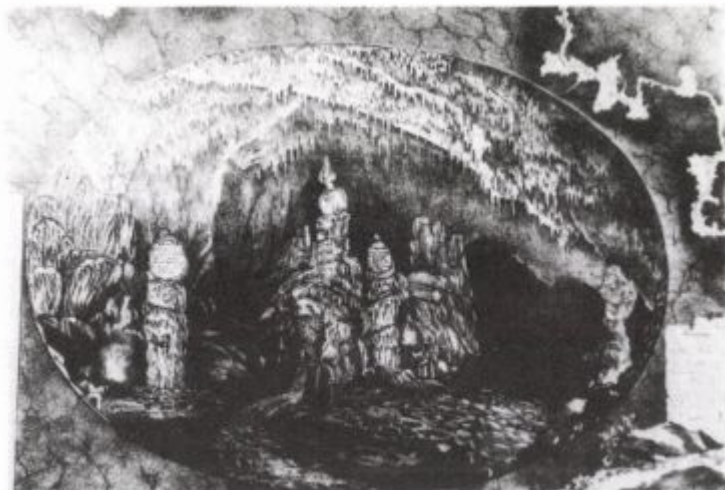
helyszínek objektivitásra törekvő ábrázolásával van dolgunk. A sorozat dokumentum értékűvé válik ezáltal. Egy nehezen megközelíthető, kevesek által hozzáférhető, titokzatos világból hoz hírt a kurriózumok iránt fogékony kortársaknak. A helyszín mint ritka természeti képződmény, különösen alkalmas arra is, hogy az ébredező nemzeti érzület hatására kibontakozó haza meghatározó-felmérő mozgalomban megörökítésre érdemes, szimbolikus jelentőséget kapjon. Beleillett a „haza szent helyeinek” sorába.

De a sorozat amellett, hogy a haza egyik nevezetességét örökíti meg, mint egykorú eseményábrázolás is figyelemre méltó. A romantika s a biedermeier tájrajzain oly jellegzetes staffázs alakok köréből származnak a lapok szereplői. Az ember jelenlétére, az ember és természet viszonylatára utalnak. Ezen túlmenően felidéznek azt a mélyen átértett romantikus gondolatot: ha az ember találkozik a természet rendkívüliségével, kicsinységének, esendőségének érzése felerősödik. Ezt a szorongást ellensúlyozza a „földmérő” Markó valósághoz kötődő felfogása, s a barlangbéli látogatók nyüzsgéséből a kíváncsi, hódító ember erejét is megérezzük.

Markó helyszíni tudósítóként tárja elénk a baradlai kirándulás mozzanatait. A mintegy 20 fős csoport, városi ruhás hölgyek és urak a fáklyákkal világító kalapos-gatyás paraszt kísérekkel tekintik meg a barlangot. A társasághoz egy vagy két szakértő vezető is csatlakozik, akik a múlt századelőn már kialakult forgatókönyv szerint mutatják meg a látnivalókat.³⁴ Az öt órás földalatti sétára ekkoriban már hölgyek is vállalkozhattak, mivel a század elején ott járó főhercegi látogatók tiszteletére kiépítették a bejáratot, s „kellemes”, lépcsőkkel, fogódzókkal biztonságosabbá tett belső utakat is kialakítottak.³⁵ Ez tette lehetővé, hogy egyre többen látogassák a barlangot, s az közkinccsé, a környék társadalmi életének egyik színhelyévé válhasson. Rozsnyó, Miskolc, Kassa, Torna polgárai kocsikra ülve csoportosan keresték fel a Baradlát,³⁶ amit egy ilyen városi társaság látogatása alkalmával örökített meg Markó.

A természettől elszakadt s azt újra felfedező városi polgárok számára a cseppkőbarlang elsőrangú látványosságnak számított. A környéken csak átutazóban lévők sem mulasztották el megtekinteni. A már említett tudósok, írók, költők mellett külföldi utazók, neves személyek is megfordultak itt. 1808-ban az austerlitz-i csatából hazatérő orosz csapatok jártak a barlangban.³⁷ 1806-ban József nádor, 1817-ben Ferdinánd főherceg. Látogatásukkor valóságos kis klasszicizáló ünnepélyeket rendezett a vármegyére a barlangnál teljes fáklyafényes díszkivilágítással, diadalívek, emlékoszlopok avatásával.³⁸

A különleges barlangok képzőművészeti ábrázolása gyakrabban felbukkanó, bár ábrázolásként is kurriózumszámba menő jelenség volt a 19. század művészetében. A keresztény ikonográfiában többnyire bibliai történetek, legendák helyszíneként tűnik föl a barlang (pl. pokolként vagy szent Jeromos ábrázolásokon), illetve a 17. századi németalföldi művészetben, realizisztikusan megfestve, üregében antik romokkal, mint vanitas szimbólum.³⁹ A 17-18. század művészetében realizisztikus, illetve ideáltájak hangulatkeltő festői eleme is, míg a kertművészet tényleges vagy megépített barlangokat, grottákat is alkalmazott. A 17. században szórványosan megjelenő, majd egyre gyakoribbá váló barlang-feltárások nyomán a természettudományos irodalomban megjelennek illusztrációként olyan, kezdetben igen naív barlangábrázolások is, amelyek konkrét helyszínek visszaadására törekuszenek.⁴⁰ A felvilágosodás korának eredményeként, a földmérők, mérnökök felmérő munkája nyomán tovább fejlődik a geográfia-geológia tudománya. Számos megörökítésre érdemes barlangot tárnak föl, illetve a már ismertek is új jelentőséget nyernek. Európa-szerte születnek dokumentatív célú vagy művészi igényű ábrázolások különleges barlangokról.⁴¹



42. Vass I.: Az aggteleki barlang



43. Vass I.: Önarckép

Saját munkája tükréből

Vass Imre szül. 1794-ben
 Gömör megy. Rózsngöy községében született
 Gömör megyei volt és volt Gömör megyei
 az itg teleki barlang feltalálója.
 1848. 49-ig a szabadság harcban Hadsz
 nök, Szeged és Dorosmai táncosokat
 ő kinevelte.
 1850-ban Kincsesödöt Cs. és Kir. Mészáros
 1863. Máj 20-án meghalt Zemp. m. sz. k. Pa
 takon

44. Vass I.: Önarckép, háttoldal

45. Markó K.: Aggteleki barlang sorozat. A kriptá



46. Rákóczy vára



47. A Nagy templom





48. A Nagy vízesés



49. Morea hegye



50. A Pesti orgona



51. Hering, G.: Az aggteleki barlang, a Baradla



52. Schinkel, K. F.: Felsentor

53. Kotz, L.: Az abaligeti barlang



Karl Friedrich Schinkel német építész, festő 1803-04-es itáliai útja során ismerkedett a Trieszt környéki barlangokkal. Corgnale, Prediama fantáziát megindító helyszíneiről számos rajzot, később litót is készített.⁴² Barlangok későbbi művein is megjelennek, ahogy „Felsen-tor” c. 1818-as képén. Itt azonban egy bonyolult, misztikus gondolat kifejezője a lenyugvó nap felé tekintő barlangszáj.⁴³ A magyar művészetben hasonlóképpen előfordulnak különböző hangulatú barlangábrázolások a korban. A 18. század végén feltárt s 1819-ben feltérképezett abaligeti barlang növényzettel dúsan benőtt bejáratát Louise Kotz aquatinta lapjáról ismerjük.⁴⁴ A barlangszájából eredő forrást szerelmespár keresi föl. Az ülő férfi alakja, ki papírt és tollat tart kezében, mert a hely varázsa rajzolásra ihlette, számos korabeli tájrajzról ismerős. A Markó féle monumentális igényű komor lapokkal szemben itt a rousseau-i idill rokokós-biedermeier finomsággal jelenik meg, s az elborzasztó, titokzatos barlangüregek rejtve maradnak, miként Karl Vittinghof detrekői részletén, mely a Pálffy-barlang kiépített bejáratát ábrázolja.⁴⁵ Hasonlóan csak kívülről mutatják a tihanyi barlanglakásokat Petrich András gouache képei,⁴⁶ amelyek Balaton környékéről készült topográfikus sorozatába illeszkednek.

Markó maga, aggteleki sorozata után is festett barlangot ábrázoló képet, a Vénusz és Ámort 1828-ban.⁴⁷ Ezen a kies mediterrán környezet s a figurák a mithológia világát idézik. Hasonló hangulatú a Kilátás a Némi-tóra c. képe 1834-ből,⁴⁸ illetve Barabás Miklós két Tivoliban készült akvarellje is,⁴⁹ bár ezek már konkrét helyszínek, melyeket a kor Itáliába zárandókló turistái gyakran felkerestek.⁵⁰ (A pompás Capri szigeti Kék-barlang, melyet Barabás megfestett, szintén ilyen turista látványosság volt, s többen megörökíthették.⁵¹) Mind Markó, mind Barabás a fenti műveknél a barlangból kitekintve, keretként alkalmazza a barlangnyílást. Rajta keresztül tárul elénk a napsütötte táj. Ez a megoldás rokon azzal a korban igen elterjedt kompozíció típussal, amely zárt térből ablakon át kitekintve ragadja meg a kinn és benn ellentétét.

Az a különleges téma, s az általa sugallt hangulat, amely Markó aggteleki barlang sorozatán megjelenik, a barlangok belső tereinek amorf kőalakzatokkal ékes, sötét üregekkel félelmes, a természet őseréjét, közelségét idéző világa az egykorú magyar művészetben ritkaságnak számított. Méltán kelthette fel tehát Markó egyik első mecénásának, az opálbányákat is bérülő, s így a föld rejtett kincseivel gyakorlati kapcsolatban álló Brudem bárónak az érdeklődését, aki meg is vásárolta a műveket nem sokkal keletkezésük után.⁵² A sorozatot amely 1914-ben került a Szépművészeti Múzeumba dr. Podmaniczky Gézáé ajándékaént, jelenleg a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai osztálya őrzi.

JEGYZETEK

1. POGÁNY Ö. Gáborné: Id. Markó Károly Bp. 1954. 5.

2. Pl.: Esményi táj 1814. MNG 1918-921

3. Másolatok J. FISCHER: *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn* Wien, 1818. műve után, 1818 k. MNG 1937-3171 – 1937-3175. A Kárpátok Kakaslomnitz felől, másolat Müller János Jakab után 1820 k. MNG 1905-2155.

4. Pl.: A Kárpátok 1818-20 k. MNG 1905-2155. Csorsztin és Nedecz 1820. MNG 1937-3170

5. BODNÁR É.: Markó Bp. 1980. 11.

6. Dr. BENDEFY L.: Sartory József bányamérnök 1794 évbéli térképe... *Karszt és Barlang* 1962/1. 5.

7. Dr. DARVAS I.: Adalékok az Aggteleki (Baradla) barlang bejárása és feltérképezése történetéhez... *Karszt és Barlang* 1964/1. 1.

8. BENDEFY L.: Régi leírások az aggteleki Baradla barlangról. *Karszt és Barlang* 1963/2. 50.

9. VASS I.: Az aggteleki barlang leírása Pest, 1831

10. JÓKAI Mór: Fekete gyémántok Pest, 1869

11. Csokonai levele anyjához 1801-ből, Összes művei, Genius kiadás, 687. idézi: Bendefy L., idézett mű *Karszt és Barlang* 1963/2. 50.

12. B. P. (Bartholomeides): Baradlai utazás 1818-ban Tudományos Gyűjtemény 1820/1. 63.

13. LÉVAY J.: Emléklapok vajai báró Vay Miklós életéből Bp. é. n. 104-105. idézi: BENDEFY, L. i.m. Karszt és Barlang 1963/2. 53.

14. Csokonai – Bendefy L., i. m. Karszt és Barlang 1963/2. 50.

15. Akadt olyan környékbeli uraság, aki kertjébe kívánt szállíttatni egy ilyen „szobrot” a Baradlóból – említi Bartholomeides, i. m. 76.

16. K. F. Schinkel kapcsolatban merült föl, hogy mint építésze, különös hatással voltak a barlangok. A természet és a művészet kölcsönhatása ragadta meg a prediama kastély esetében is pl., amely a barlang bejáratához épült, kihasználva és hozzákapcsolva a korábban rablók tanyájaként szolgáló, s lakályossá tett belső üregeket. K. F. Schinkel Berlin, Nationalgalerie 1981. Das Schloss Prediama in Krein, 1816 186.

17. PETŐFI S.: Uti jegyzetek Bp. 1987. 15-16.

18. A baradla helyneveit folyamatosan említi Vass I. idézett művében.

19. Vass I. 1818-ban végzett a pesti Institutum Geometricumban, Markó neve azonban nem szerepel az ott végzetek névsorában. FODOR F.: Az Institutum Geometricum Bp. 1955. Markó és Vass feltételezett barátságát említi BODNÁR É., i. m. 11.

20. Térképmelléklet részlete, VASS I., i. m. Schmid János litója Vass Imre rajza után, 1829 MNM Történelmi Képcsarnok, T. 7146

21. MTA Kéziratár K 380/100.

22. A sorozat eredetileg nem számozott, a sorrend meghatározása Vass I. i. m. alapján készült. Nem kizárt, hogy több lapja is volt a sorozatnak.

23. „Die Gruft” 461x647 mm J. n. MNG 1914-36.

24. VASS I., i. m. 12.

25. „Rákóczy-Burg” 464x650 mm J. k. l.: C. Markó pinxit MNG 1914-35. Mivel Vass I. műve hasonló nevű várat nem említi Baradlában, az azonosítás nem egyértelmű, csupán a leírás alapján vethető egybe a „Vár”-ral, VASS I., i. m. 13.

26. „Der grosse Tempel” 462x648 mm J. j. l.: C. Markó pinxit MNG 1914-38

27. VASS I., i. m. 15.

28. „Der grosse Wasserfall” 463x648 mm J. k. l.: C. Markó MNG 1914-37; VASS I., i. m. 19.

29. „Berg Morea” 462x650 mm J. b. l.: Carl Markó 1821 MNG 1914-34

30. „Die Pesther Orgel” 463x647 mm J. j. l.: C. Markó 1821 MNG 1914-33; VASS I., i. m. 27.

31. Holdvilágos táj. gouache MNG 1933-2397

32. HERING, G.: The Cavern at Aggtelek (Baradla), 1835, (megjelent: PAGET, J., Hungary and Transylvania. London, 1850) A litó színezetlen példánya MNM Történelmi Képcsarnok T. 2610

33. A megoldás rokon az általa is másolt J. Fischer Malerische Reisen... c. sorozattal. Talán Markó is gondolt valmilyen formában a sokszorosításra, megjelentetésre.

34. Vass I. idézett műve folyamatosan, látnivalóról látnivalóra haladva felidézi e koreográfiát, amelyhez hirtelen fényhatások s a cseppkőoszlopok váratlan megütésével kiváltott hangeffektusok tartoztak.

35. Bartholomeides, i. m. 63-90.

36. VASS I., i. m. 9-10.

37. Dr. DARVAS I., i. m. 2.

38. VASS I., i. m. 21-22. 1806-ban a Palatinus oszlopot, 1817-ben a Ferdinánd oszlopot avatták fel, melyek eredeti cseppkőoszlopok voltak, felirattal ellátva. Hasonló emlékoszlopot ábrázolt Vass Imre is térképmellékletén, a Reviczky oszlopot. Vass I. megemlíti még Gyémántkő oszlop néven Almásy József gömöri főispán 1825-ös látogatásakor felavatott emlékoszlopát.

39. Jan Baptist Weenix-Dirck Stoop: Grotte mit Ruinen o. v. Berlin, Bode Museum

40. Valvasor: Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689. Közölte Székely K.: Barlangok a képzőművészetben (kiállítás) Kiscelli Múzeum 1989.

41. Pl.: Richter, F. morvaországi barlangokat megörökítő akvarelljei, 1830 k. közölte Székely K. i. h.; HACKERT, P.: Felsengrotte /529, Die Neptungrotte /534, KLENZE, L. v.: Felsenhöhle 1807 / 730, Felsenhöhle 1818 / 733. BERNHARD, M.: Deutsche Romantik, Handzeichnungen. München, 1973.

42. SCHINKEL, K. F.: Reisen nach Italien, Berlin, 1799. 31. 30–34. képek.

43. Felsentor, 1818 o. v. Berlin, Nationalgalerie.

44. KOTZ, L.: Az abaligeti barlang, 1820 k. MNM Történelmi Képcsarnok T. 5164

45. VITTINGHOF, K.: Detrekő, részlet 1810 k. MNM Történelmi Képcsarnok 30/1924 Gr. A barlangot azonosította s közölte SZÉKELY K., i. h.

46. PETRICH A. két lapja 1820 k. MNG 1951-4528, 1951-4529.

47. Vénusz és Amor, 1828 o. v. magántul.

48. Kilátás a Némi tóra, 1834 o. v. Koppenhága, Thorvaldsen Museum.

49. Barabás két akvarellje 1834. MNG 1903-83, 1903-96.

50. A helyszínt említi WESSELÉNYI P.: Olasz-honi és schweizi utazás 1842. Bp. 1981. 114-115.

51. Barabás M.: Capri szigeti Kék-barlang, 1834 akv. magántul.; illetve FRIED, H. J. műve. 1835, o. v. Bremen, Kunsthalle. A barlang leírását adja PULSZKY F.: Életem és korom Bp. 1881 68.

52. PULSZKY F.: i. m. 62.

Erika Szurcsik Molnár: Die Reihe von Károly Markó d. Ä. über die Tropfsteinhöhle von Aggtelek

Károly Markó d. Ä. wurde in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts als später Anhänger von Lorrain bekannt, seine Jugendwerke fügten sich jedoch organisch in die sich entfaltende ungarische bürgerliche Kunst ein.

Als junger Ingenieur malte er, wie es in seiner Zeit üblich war, viele Landschaftszeichnungen, Gouache-Bilder über die Umgebung seines Geburtsortes, Leutscha (ung. Lőcse, slk. Levoca), bzw. kopierte die Werke der in seiner Umgebung bekannten Maler (Fischer, Müller). Auf seinen Werken erscheinen außer

den Tatra-Panoramen von topographischer Treue auch romantische Motive wie Burgen, Bächer und Landschaften im Mondschein. Zu diesem Kreis seiner Werke gehört die aus sechs Blättern bestehende Reihe über die Tropfsteinhöhle von Aggtelek. Sie entstand im Jahre 1821 und legiert das naturwissenschaftliche Interesse der Aufklärung mit dem gefühlvollem Instrumentarium der Romantik (besondere Motive, verschleierte Farben, Lichteffekte). Die Reihe hält den Fackelausflug einer städtischen Gesellschaft fest, ist also auch als zeitgenössische Ereignisdarstellung beachtenswert. Für die die Natur neu entdeckenden Stadtmenschen bedeutete der Schauplatz ein besonderes Erlebnis, in der Schönheit der Tropfsteine bewunderten sie die Schöpferkraft der Natur, während die düsteren Abgründe die Vorstellung der Hölle in ihnen heraufbeschwören. Das seltene Naturgebilde gewann als eine der Sehenswürdigkeiten des Vaterlandes im Prozeß der Nationenwerdung eine symbolische Bedeutung und war auch deshalb der Verewigung würdig.

Feszl Frigyes és Széchenyi István kapcsolatáról – eddigi kutatásaim szerint – a legkorábbi híradás 1860-ból származik. Ekkor jegyzi meg a „Budapesti Hírlap” a mesterünk által tervezett pesti nyári színház megnyitása alkalmából: „Feszl építőmester úr méltánylására még meg kell jegyeznünk, hogy ő annak idejében az ünnepelt gr. Széchenyi építész volt, kinek megbízásából több jelentékeny épületen kívül a szervitaatyák részére emelendett, s az itteni művészvilágban dicséretesen ismert gothikus templomot és zárda tervét is ő készítette, úgy egy nagyszerű országház tervét is az új térre”.¹ A következő ilyen híradással 1862-ben találkozunk, a népszerű „Vasárnapi Újság” hasábjain, a Vigadó építéséről szóló beszámolóban: „Végül még csak annyit említünk, hogy Feszl Frigyes építészeti tehetsége már régibb idő óta talált elismerésre és méltánylatra. Többi közt ő volt az, kivel a nagy Széchenyi István 1848. előtt egy tervet készíttetett a pesti újtéren felállítandó pompás országgyűlési palota számára. A terv annak idejében méltó elismeréssel fogadtatott, ...”.² Az életében megjelent egyetlen életrajzi ismertetés 1863-ban így ír: „... midőn szeretett hazájába visszatért: az országgyűlésileg építtetni elhatározott országháznak tervrajza rá bízott, melyet elkészítvén, képessége és szakavatottsága ünnepélyes fényben ragyogott elő, s a nagy Széchenyi figyelmét annyire felkelté, hogy vele magát összekötetésbe helyezvén, az általa tervbe vett Polytechnikum és Servitakolostor Pesten leendő építtetése tervrajzának elkészítésével megtisztelé. A terv elkészült, s Széchenyi nagy meglepéssel fogadt azt, de kivitelét a bekövetkezett viharok megakadályozák ... Ugyancsak a nagy Széchenyi Pesten Feszlvel egy nagyszerű házat kívánt építtetni, de az is csak terv maradt!”³

E közlések egybehangzóan tanúskodnak Széchenyi megbízói szerepéről, de a kézzelfogható ellentmondások és nyilvánvalóan zsumaliszta pontatlanságok az adatok kritikus kezelésére intenek, s további források felkutatását teszik szükségessé. Ha ily módon tisztáztuk, melyek voltak Széchenyi megbízásai, fel kell vetnünk a feltehetően nem könnyen megválaszolható kérdést, hogy mi módon került a pályakezdő Feszl az igényes és kritikus Széchenyivel kapcsolatba, s mindebből milyen távolabbi következtetéseket vonhatunk le.

Mindenek előtt tudnunk kell, hogy Feszl Frigyes ebben az időben szóbeli megállapodáson alapuló társas viszonyban dolgozott Kauser Lipóttal (1818-1877) és Gerster Károllyal (1819-1867). Ez a társas viszony 1845-1854-ig tartott, s „Kauser, Feszl Gerster” néven jegyezték magukat. Irodájuk a sétatéri új Széchenyi-házban volt, Gerster Károly itt is lakott, később Feszl és Kauser is. A társulás közös munkáiban, miként kortárs források alapján tudjuk, Feszl nevéhez általában az architektonikus, Gersteréhez a műszaki megoldás fűződött, Kauser pedig a gyakorlati – a kivittel kapcsolatos és üzleti – ügyeket intézte. Az is lehet természetesen, hogy ezek a szerepek különböző épületeknél különbözőképpen oszlottak meg, bár ez inkább csak kivételként képzelhető el. Terveiket – mivel ők céhes mesterjoggal ekkor nem rendelkeztek – 1851 augusztusáig többnyire Zofahl Lőrinc (1791-1864), Kauser József kőfaragómesternek – Kauser Lipót apjának – jó barátja írta alá, aki alighanem jelentősebb munkáik kivitelezését is végezte.⁴

Az elmondottakból világos, hogy ha a források valamelyike bármelyiküket külön említi is, közös munkájukról van szó, az architektonikus megoldást (homlokzat tervezését stb.) pedig ezekben Feszl Frigyes művének kell tekintenünk.

Ezek után vegyük sorra azokat a terveket, melyek Széchenyivel kapcsolatosan felmerültek – tekintet nélkül arra, hogy ezek kritikus vizsgálat után helytállónak bizonyulnak-e vagy nem – valamint a kutatások során napvilágra került egyéb, ide sorolható műveket.

1. A pesti Országháza terve. Idézett három forrásunk közül a legmegbízhatóbb – mert feltehetően többé-kevésbé Feszl közléseire támaszkodó – *Hajnal*-naptár nem tulajdonítja Széchenyi megbízásnak, csupán annyit állít, hogy „az országgyűlésileg építtetni elhatározott országháznak tervrajza rá bízott”, s e terv keltette fel aztán Széchenyi figyelmét.

Az 1844-es Országháza-tervpályázatról van szó, melyet – szokatlan módon – a folyó országgyűlés lett volna hivatott elbírálni. Ennek váratlan berekesztése miatt azonban az ügy a következőre maradt, s a benyújtási határidőt 1845 novemberéig meghosszabbították. Az 1847/48-as országgyűlés a pályatervek beérkezését éppen csak regisztrálta, s a pályázatot a közbejött 1848/49-es események következtében soha el nem bírálták, aki a szabadságharc után kérte, az pályaművét visszakapta. Ilyenformán az a napjainkig élő hiedelem, hogy az első díjat Feszl Frigyes nyerte volna, teljesen alaptalan. Pályamunkát azonban valóban készített, de minden jel arra mutat, hogy valami miatt nem nyújtotta be. Terveinek több sorozat fényképe hagyatékában fennmaradt, a helyszínrajz eredeti lapjával együtt, a többi eredeti lap sorsáról nincs tudomásunk.⁵ Így azt, hogy Feszl a pályázatra tervet készített, s azt, hogy az milyen volt, tudjuk. Ismerjük Kisfaludi Károlytól kölcsönzött jeligéjét: „Múltra, jövőre tekint, / ha magas bért nyerni törekszel”. Egyébként azonban e munkát a mai napig sok tekintetben homály övezi. Nem tudjuk, miért nem nyújtotta be,⁶ hogyan alakult ki még életében az a téves vélemény, hogy megnyerte a pályázatot,⁷ s végül miért nincs meg ez a nyilván alkotója számára is fontos terv hagyatékában, és mikor, hogyan tűnt el, hol lappang.

Mindezek ismeretében egyszerűen nem tekinthetjük helytállónak a *Hajnal*-naptár kitételét, hogy az „országháznak tervrajza rá bízott”, hiszen Feszl pályatervet készített. Ugyanezért nem lehet szó arról, hogy Széchenyi készítette a tervet. Akkor miért látta volna el Feszl jeligével a tervlapokat, bármi volt is az oka a be nem nyújtásnak. Még Joseph Andrew Blackwell (1798-1886), az angol kormány Magyarországra küldött megfigyelője is beküldte amatőr tervét a pályázatra, pedig őt egyértelműen Széchenyi ösztönözte a munkára, s megvallottan nem is akart pályázni.⁸ Az éppen elképzelhető lenne, hogy a Kauser-Feszl-Gerster triászt is ő ösztönözte a pályázásra, és az idézett megjegyzések így lennének értelmezendők, de erre semmi egyéb bizonyíték nincsen, és ismerve Feszl később is megnyilatkozó pályázó kedvét,⁹ ez nem is valószínű. Marad tehát mint leghihetőbb változat az, ami a *Hajnal*-naptár-ból kihámozható: Széchenyi látta Feszl és társai készülő vagy kész Országháza terveit, és – valószínű egyebek mellett – ez felkeltette érdeklődését irántuk.

2. Az Ipartanoda épületének terve. A hazai műszaki oktatás színvonalának emelése érdekében az 1830-as évektől kezdve állandó erőfeszítések történtek műegyetem létesítésére. 1844-ben az uralkodó hozzájárult, hogy ha nem is műegyetemet, de első kísérletül ipartanodát állítsanak fel a magasabb műszaki képzés céljára. Az intézetet 1846. november 1-én nyitották meg, és ideiglenesen a tudományegyetem Kecskemét utcai épületében helyezték el. Az ügy legjelentősebb mozgatója, Széchenyi István a tanoda önálló épületének kérdésével is foglalkozott, s már a 40-es évek elejétől szorgalmazta, hogy a pesti szervita-telekre kerüljön, a templom meghagyásával, de a kolostor máshova helyezésével. (Ezt részletesebben lásd az új szervita templom és kolostor tervezéséről szóló következő részben.) Széchenyi ugyanis József főherceg nádorságának 50. évfordulóját az emlékére alapítandó Ipartanodával akarta megünnepelni, s erre a célra a szerviták területét akarta felhasználni. Az alapkő letételének az évforduló alkalmával kellett volna megtörténnie, de végül nem lett belőle semmi. A bécsi

udvar a nádor ilyenfajta ünneplésével nem értett egyet, s a szervita-telket sem sikerült időben megszerezni.¹⁰ Az ügy érdekében azonban Széchenyi 1846 nyarán vagy kora őszén elkészítette a Kauser-Feszl Gerster társulással az ide szánt épület tervét. A terv szignálatlan és datálatlan lapjai Széchenyi hagyatékában maradtak meg, s a Magyar Tudományos Akadémia gyűjteményébe kerültek, amely közülük jelenleg csak egy lapot őriz.¹¹ Szerencsére a tervek képét egy 1895-ben megjelent publikáció illusztrációi megőrizték számunkra.¹²

Míg az Országháza tervezésével kapcsolatban egyik igen fontos forrásunkban, Széchenyi naplóiban szempontunkból hasznosítható bejegyzés nem található, addig az Ipartanodával kapcsolatban sokkal kedvezőbb a helyzet. Lássuk tehát azokat a napló részleteket, melyekre az Ipartanoda épületének tervezésével kapcsolatban támaszkodhatunk.¹³

1846. okt. 12. ... Gusty Szapáry – Paula Zichy. Bei Lisi Orczy. Alle diese goutiren – den Serviten Plan.

1846. okt. 28. – Nach Ofen. E[rz] H[erzog] Stephan. Palatin viel schlechter ... Ich überbege ihm ... Zeichnungen von Serviten Platz und Tunel. ...

1846. dec. 8. ... Ich gehe zur A [dele] Fest[etics]. Finde R[osy] Sz[apáry] da; – die ist recht froh von mir die Serviten Zeichnungen zu haben, will sie behalten ... weil sie Laute hat, denen sie zu zeigen wünscht, – mich bittet sie aber mit keinem Wort, würde mich wahrscheinlich gar nicht vorlassen, oder lau oder stolz empfangen. Oh comme tout à la sent la kisasszony!

1847. jun. 14. ... Orczy Lőrincz. Dieser protestirt gegen die Gewölber, die das Polytechnikum haben könnte!

Az, hogy a „szervita terv”, „szervita térre vonatkozó rajzok” elnevezéseket használja, ne tévesszen meg minket. Az Ipartanoda terveiről van szó. Egyrészt – mint látni fogjuk – akkor még semmilyen szervita templom és kolostor terv nem létezett, másrészt István főherceg válasza az október 28-án átadott tervekre egyértelműen az Ipartanoda terveiről beszél.

Amint láttuk e tervekkel kapcsolatban a napló nem említi a Kauser-Feszl-Gerster társulás egyik tagját sem, de egyéb bejegyzései (1846. ápr. 7. és 1848. júl. 27. közt) tanúsítják, hogy írójuk folyamatosan kapcsolatban volt velük, ami viszont összehangban van a *Hajnal*-naptár idézett állításaival.

Ami a tervkészítés időpontját illeti, azt biztosan tudjuk, hogy október 12-én már Széchenyi kezében vannak a rajzok. Feltehetően nem sokkal korábban készültek el, hiszen Széchenynek nem volt oka a terv bemutatásával hosszabban késlekednie. Minél előbb megszerezte az idős és súlyosan beteg nádor jóindulatú egyetértését, annál jobban bízhatott ügye sikerében. Feltehetően a nádornak történő bemutatáshoz voltak szükségesek azok a helyszínrajzok és egy Alagút-metszet is, melyek kifizetéséről október 25-én állított ki nyugtát egy bizonyos Heinrich Ferenc.¹⁴ Hogy még sokáig nem tartja reménytelennek az Ipartanoda-terv ügyét, tanúsítja a december 8-i és – közvetve – az 1847. június 14-i bejegyzése is.

A terv egyébként – kevés észrevétellel – tetszett József nádornak, amint azt István főherceg 1846. október 30-ról (az ünnepélyes megnyitás előtti napról) keltezett német nyelvű levelében Széchenynek megírta. Azt is közölte, hogy az „összes tervek külső kiállítása felől különben atyám igen kedvezőleg nyilatkozott és örült annak, hogy 'honi'ak”.¹⁵

Noha se Széchenyinél, sem az egykorú iratokban semmilyen adatot nem találunk arra nézve, hogy a tervet ki csinálta, mégis bizonyosak lehetünk abban, hogy a Kauser-Feszl-Gerster társulástól származik. Ezt tanúsítja az 1863-ból való életrajzi ismertetés, alátámasztja Széchenyivel való, a naplóban és iratokban dokumentált kapcsolatuk, és megerősíti az

architektúrának Feszl műveivel való szoros rokonsága, a környezet házainak ábrázolásán a valóságnak meg nem felelő, jellegzetes Feszl díszítőelemek szerepeltetése.

A templom-testet is magába foglaló épülettömb kialakítása oly módon történt, hogy a szervita kolostor területének nagyobb részét (ahol ma a főposta áll) – az 1780-as évek óta meglevő elképzeléseknek megfelelően – köztérre átalakítva szabadon hagyta. A háromemeletes épülettömb, mely csak a Szervita téren, a templomhoz csatlakozó szárny öt tengelyénél vált kétemeletessé, sarkain három tengelyes szélső rizalitokkal kapott hangsúlyt. Ezek magasabbra helyezték, gazdagabb főpárkányukkal ki is emelkedtek, s az esztétikailag főhomlokzatnak számító új tér felőli homlokzaton szoborcsoporthozatokat is hordoztak. A középső rész velenceies fellazítása itt is megtörténik, a II. emelet középső szakaszán látható ablak-sorral – bár nem olyan szerencsésen, mint az Országházánál s kívált a Vigadónál. A jellegzetes pártázatos lezárás a Szervita téri homlokzaton és a rizalitok főpárkánya felett is megjelenik. Az épület főbejárata a mai Petőfi Sándor utcából nyílt, ahol a homlokzat I. és II. emeletét a szélső rizalitok közti hosszú szakaszon árkádsor lazította fel – nem világos, hogy az itteni időjárási viszonyok közt milyen megfontolásból. Az architektúra részletképzéséről világosan megállapítható, hogy az Oszvald-házon látható korai formavilág volt rá jellemző.

A tervekről az első töredékes híradás 1881-ben látott napvilágot, midőn Zichy Antal az Akadémia az év december 19-i ülésén ismertette azt a 23 csomagból álló adományt, mellyel Széchenyi Béla örvendeztette meg előző év augusztusában az Akadémiát atyja irományaiból és egykor birtokában lévő egyéb dokumentumokból. Közöttük, mint a jelentésben szerepel: „Tervezett ipartanoda, a szerviták telkén. Két szép színes rajz, és két alaprajz”.¹⁶ Ugyanezt közli Szily Kálmán 1883. november 25-én tartott rektori beszédében.¹⁷ 1895-ben Lipthay Sándor kimerítő tanulmányban valamennyi tervet ismerteti és illusztrálja: négy homlokzatot és négy alaprajzot.¹⁸ Tehát 1881-ben, mikor Zichy Antal futólag átnézte Széchenyi Béla adományát, vagy átsiklott a tervek egy része felett, vagy azok nem voltak e csomagokban, hanem az irathagyaték teljesen más részéhez kerültek. A tervek végül az utóbb létesített Széchenyi Múzeumba jutottak, annak második szobájában voltak kiállítva 1944 végéig.¹⁹ Azóta egy kivételével a lapoknak nyoma veszett.²⁰

3. A szervita templom-kolostor-plébánia együttes terve. Az Ipartanodának a szervita kolostor területén tervezett elhelyezésével függött össze Feszlnek az a templom-kolostor-plébánia együttes terve, mely a rend számára a Belvárosban lévő templom és kolostor elvesztését volt hivatva pótolni. Ezt Pest városa építette volna, hogy őket a mondott cél érdekében a Belvárosból kihelyezze, s egyben a rohamosan növekvő Terézvárosban létesítendő második plébánia ellátását rájuk bízta. 1847-ben a város erre formális ajánlatot is tett. Valójában azonban a szerviták kitelepítése volt az elsődleges program, s csak hozzákapcsolódott ehhez az Ipartanoda építésének gondolata. Egyrészt évszázados vita volt a város és a rend között, hogy vajon valóban csak használatra kapták-e annak idején a belvárosi területet (miként a város állította), vagy az ő tulajdonukat képezte (a rend véleménye szerint). Ezenkívül már II. József városszépészeti okokból meg akarta szüntetni a város közepén ezt a szerény templomot és egyszerű kolostort a hozzá tartozó beépítetlen, majorság-jellegű területtel együtt, s már ő gondolt itt egy köztér létesítésére. József nádor és a Szépítési Terv ezt a gondolatot újra elővette,²¹ s Széchenyi 1837-től rendkívüli tettekésségével csupán motorjává vált a megvalósításnak, s hozzákapcsolta az Ipartanoda itteni felépítésének programját. Ennyiben tehát tévesek azok az irodalomban szereplő állítások, melyek teljes egészében Széchenyi városszépítő koncepciója részeként ünneplik a mai Vársháza előtt létesítendő tér gondolatát.²²

A rendkívül hosszadalmas, szövevényes szervita-ügy²³ részletei szempontunkból nem érdekesek, csupán az, hogy az ezzel foglalkozó városi vegyes bizottság 1847. április 14-i ülésén két tagját – Széchenyi István és Borsody Andrást – megbízta tervek és költségvetés készíttetésével.²⁴ A tervet tehát a város készítteti, a két bizottsági tag ennek csak lebonyolítója, s nem mecénása, mint volt Széchenyi az Ipartanoda esetében.

Egybevetve a bevezetőben említett 1860-as és egy 1863 januárjából származó híradást²⁵ az 1863-ban megjelent *Hajnal*-naptár közlésével, világossá válik, hogy 1847 áprilisában Széchenyi a város megbízásából a Kauser-Feszl-Gerster triáoszt kérte fel a terv elkészítésére. Ennek egy főhomlokzati nézete és egy alaprajzi változat töredéke maradt meg Feszl Frigyes hagyatékában.²⁶ Okmányszerűen a továbbiakról azonban semmi sem áll rendelkezésünkre, azt sem tudjuk, hogy a teljes terv elkészült-e, s a városi bizottsághoz eljutott-e. A hagyatékban fennmaradt tervlap igen szépen kidolgozott, minden bizonnyal nem munkaközi vázlat, hanem végleges terv. Az a körülmény, hogy a rajz Feszl birtokában maradt, arra enged következtetni, hogy végül is az ügy valamiért elaludt, s 1848-ban érthetően nem volt elsőrendű fontosságú. A szabadságharc elvesztése után pedig már teljesen megváltozott körülmények között ment tovább az élet.²⁷

A Feszl hagyatékban fennmaradt, szépen kidolgozott terv hosszú ideig a budai kapucinus templom és kolostor kivitelre nem került terveként szerepelt az irodalomban, de ennek téves volta már kiderült.²⁸ A terv, mely inkább a korai időszak stílusjegyeit viseli, egyemeletes, szélesen elnyúló kolostor épületet mutat, melynek rövid szárnyait a középén elhelyezett s a kolostorépítménytől jóval előreugró templommal kerítésül is szolgáló folyosók kötik össze. A kolostor emeletén páros nyílásokkal képzett árkádsor nyílik a belső udvar felé. A szimmetrikus elrendezésű együttes egyik oldalán a plébánia, a másik oldalon a kolostor kapuja helyezkedik el. Az egytornyú templomba észak-olasz hatást mutató hatalmas kapuzat vezet, a toronyablakokat Feszlnél gyakori alul-fölül átlós négyzethálóba szerkesztett mérművek díszítik.

4. A Széchenyi-sétátér építményeinek tervei. Ismeretes, hogy Széchenyi Pest város szépségének növelése érdekében arra is törekedett, hogy minél több üdülőhely, befásított kert létesüljön a város belsejében. A Szervita sétátér létrehozása mellett ilyen terve volt az Újépület előtti nyakig sáros vagy poros (a mai Szabadság tér déli részén fekvő) terület sétatérre alakítása.²⁹ Az bizonyos, hogy magának a vasráccsal bekerített parknak műszaki tervei Clark Ádámtól, ill. munkatársaitól származtak, a kivitel pedig Hild József és különféle szakiparosok munkája volt.³⁰ De a később létesített vagy csak tervezett kis faszerkezetű építményekkel kapcsolatban felmerül Feszl Frigyes biztos vagy valószínűsíthető szerepe.

Közülk a legfontosabb, a sétatér számára is, egy kiosk építése volt. Erről már 1845-ben, a munkálatok megkezdése előtt is írtak.³¹ Később, mikor eljött az ideje, a Sétatér Társulat is foglalkozott vele,³² megvalósítása azonban Steingassner János kávéház nevéhez fűződik. Ennek előzménye az, hogy az 1844/46-ban épült sétatéri új Széchenyi-házban volt Steingassner kávéháza, melynek díszes, gazdag belső építészeti kialakítását éppen Feszl Frigyes tervezte, valószínűleg még 1846-ban.³³ E kávéházhoz kívánt tulajdonosa szabadtéri kioszkot csatolni,³⁴ s csak később adódott úgy, hogy 1848-ban ő lett hat évre a teljes Széchenyi-sétatér bérője.³⁵ Steingassner végül 1847 nyarán közel 3000 forintos költséggel faszerkezetű, zsindellyel fedett kioszkot épített, melynek helyét Széchenyi – naplóbejegyzése szerint – július 8-án Clarkkal és Kauserrel együtt jelölte ki.³⁶ Az engedély nélküli építkezéshez 1847. augusztus 26-án megkapta a fennmaradási engedélyt, mivel ideiglenes építménynek tekintették.³⁷ A kiosk – úgy, hogy használni lehessen – július végére lett kész, de külső díszítő-

munkákat még ezután is végeztek rajta.³⁸ Mivel sem ábrázolás, sem engedélyezési terv nem maradt róla, csak egy 1857-es bővítési terv sematikus rajzából tudhatjuk, hogy nyolcszög alaprajzú építmény volt, közel 8 méter átmérővel.³⁹ Mivel Steingassner a parádés kávéház belsőt nem régen Feszlvél tervezette, illetve Széchenyi az Ipartanoda és a Szervita terveken kívül más sétatéri építmény ügyében is kapcsolatban volt a Kauser-Feszlv-Gerster társasággal, az említett naplóbejegyzést is figyelembe véve biztosnak tekinthetjük, hogy a kioszk mesterünk alkotása volt.

1847-ben vagy esetleg 1848-ban Feszlvázlatot készített a Sétatéren felállítandó zenepavilonra. A rajz Széchenyi István iratai közt maradt fenn.⁴⁰ A szignálatlan, dátumában megcsonkított terven látható ácsszerkezetű építmény timpanonos középrésszel néz a hallgatóság felé, de vázlatosan odavetett díszítményei: az állókonzolos megoldások, a páros oszlopok közötti díszítmények jellege, az oromzatra helyezett záró díszítmény, valamint Feszlvjellegzetes hátrafelé dülő felirata tanúskodik arról, hogy ő készítette. Ezt a Széchenyi és a Feszlv társaság közt akkor fennálló kapcsolat csak megerősíti. Az építmény megvalósulásáról kezelebbit nem tudunk.⁴¹

5. Széchenyi saját házának terve. Széchenyi ebben az időben komolyan foglalkozott azal, hogy saját magának újabb házat építtet a Felső Dunasoron (ma Akadémia u. 11. – Széchenyi u. 6-8.), a Szalayné Ruttkay Máriától 1841-ben megvett szerényebb ház helyére.⁴² Arról, hogy ezt FeszlvFrigyes tervezte, az 1863-as *Hajnal*-naptáron kívül publikált formában csak naplóbejegyzései tanúskodnak, mégpedig – érthető módon – valamennyi munkájuk közül legbősegebben:

1846. ápr. 7. ... Gerster da, (1 1/3 sor törölve)...

1846. ápr. 29. ... Mit Hild gesprochen ... ich will Szalays Haus bauen?

1846. nov. 25. ... Ich nähere mich an Borsody – frage ihn um Rath ... wegen Bau. – Er zerfließt! – ...

1846. dec. 8. ... Kauser wegen Haus Bau (Szalay) bei mir. Das von die [!] Oswald kostet 80.000!?!

1846. dec. 21. ... Kauser bringt mir Hausplan. – ...

1846. dec. 25. ... Kauser bei mir. Bekomme Lust zu bauen. – ...

1846. dec. 28. ... 2 Stunden herum. Auch bei die Kauser und C^O. Arbeiten schön; werden mich hineinreiten. ...

1847. jan. 4. ... Mit A. Clark bei Kauser et C^O. – Er will mein Controlleur seyn in Hinsicht des Hausbaues. – ...

1847. jan. 12. ... Lunkányi schreibt ... 5000 fl Superplus. – Macht mich ganz traurig. Bauen! hm. hm. – Ich werde bauen. – ...

1847. jan. 20. ... Ich trage A. Clark 2000 f[lorins] für Controlle meines neuen Hauses an. – ...

1847. jan. 31. ... Scrupeln wegen Hausbau ...

1847. ápr. 6. ... Kauser. Soll ich mich ohne Vorrücken zum Bau entscheiden? „Noch in diesem Jahr unter Dach!“

1847. ápr. 8. ... Gerster bei mir wegen Bau. – Hab' gar keine Lust! Glaube immer: ich werde es bedauern; ja beweinen. –

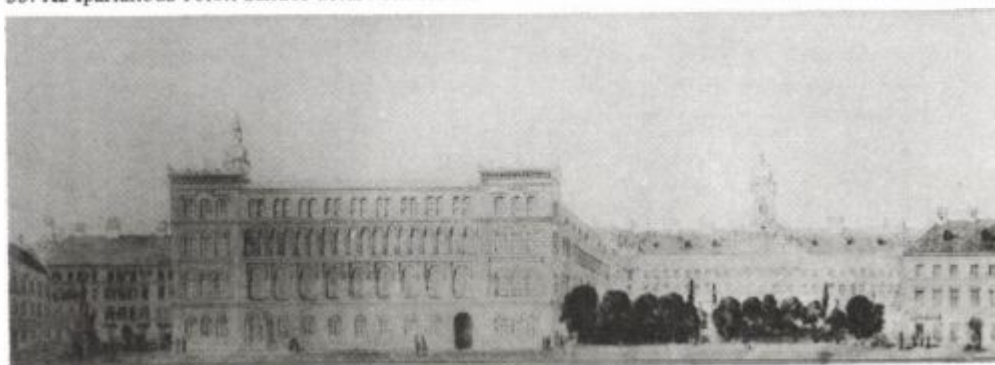
1847. ápr. 11. ... Gerster krank. Ich entscheide mich 1847 nicht bauen. ...Scrupeln wegen Haus Bau. –

1847. jul. 6. ... Besehen wir die Brücke. Sodann Promenade. Mein Haus mit Heinrich. Zu Gerster. – Ich sehe, was für ein dummes Haus das meinige ist. ...



54. Az Ipartanoda Szervita téri homlokzata

55. Az Ipartanoda Petőfi Sándor utcai homlokzata

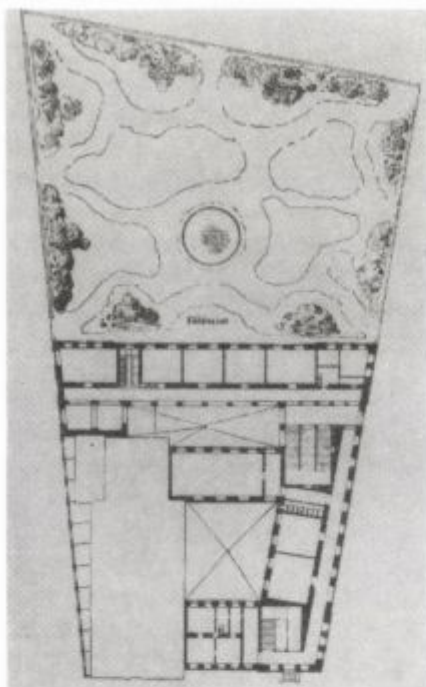




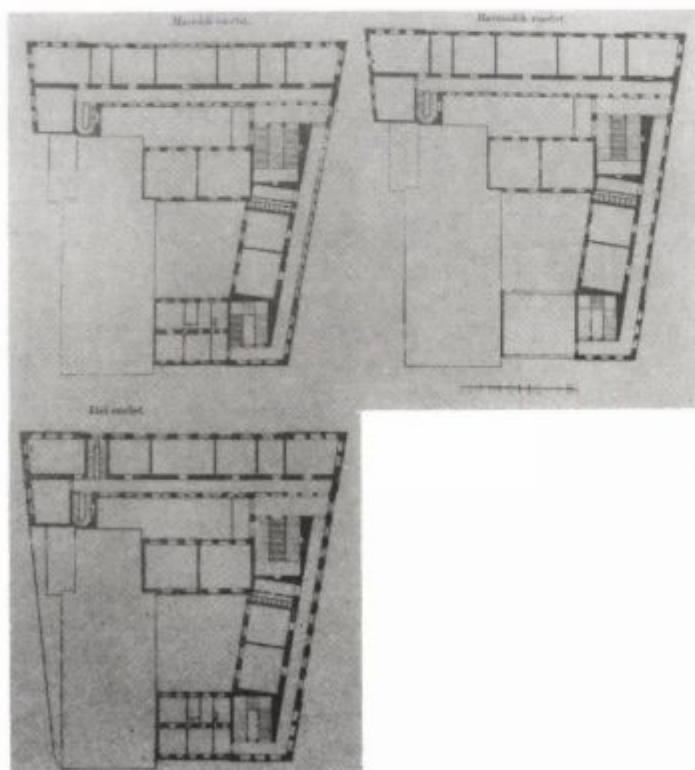
56. Az Ipartanoda új tér felőli homlokzata

57. Az Ipartanoda Városház utcai homlokzata



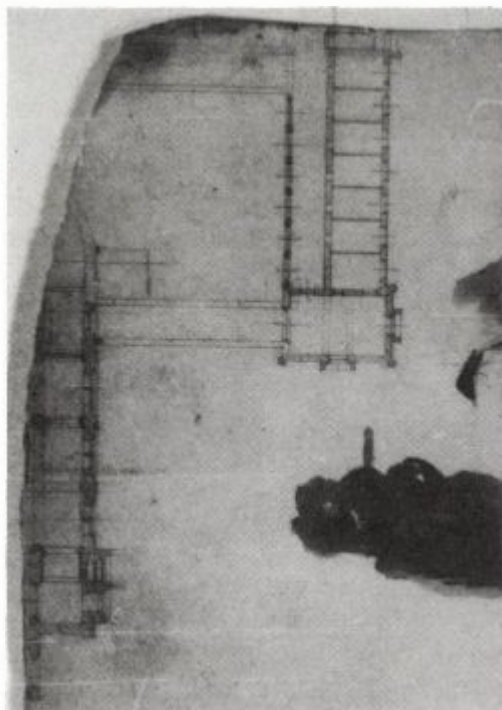


58. Az Ipartanoda földszinti alaprajza

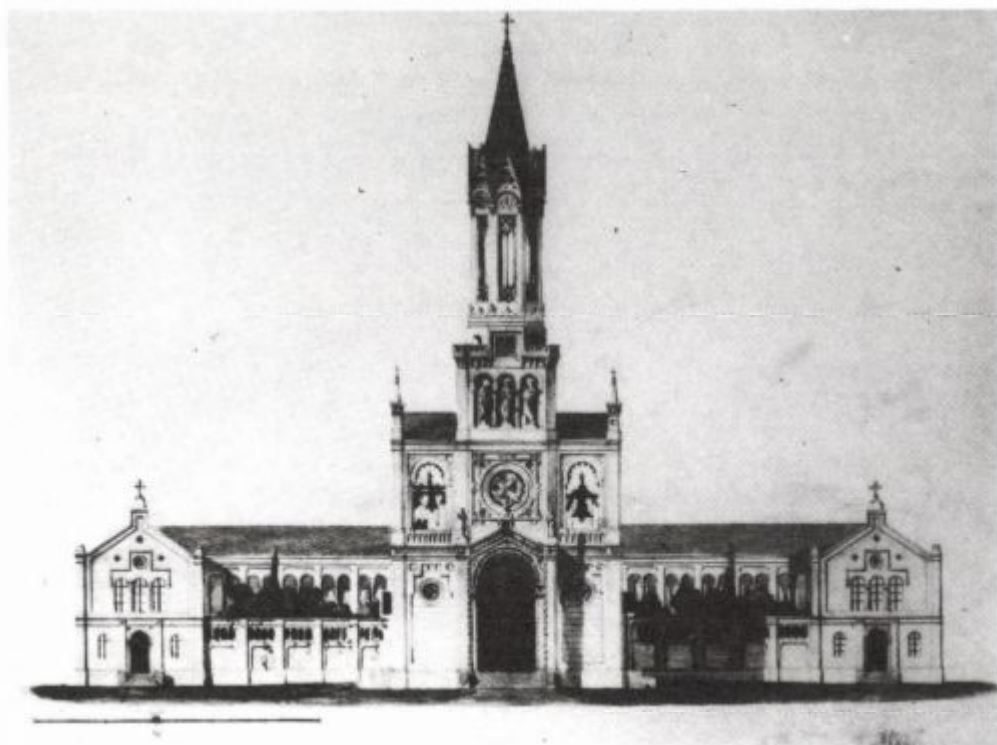


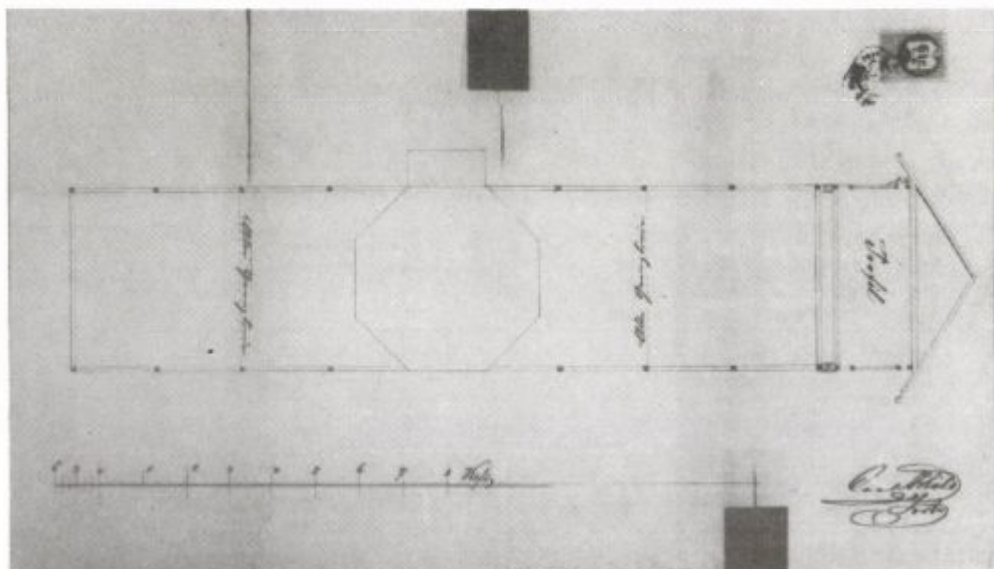
59. Az Ipartanoda emeleti alaprajzai

60. A szervita templom és kolostor alaprajzi töredéke



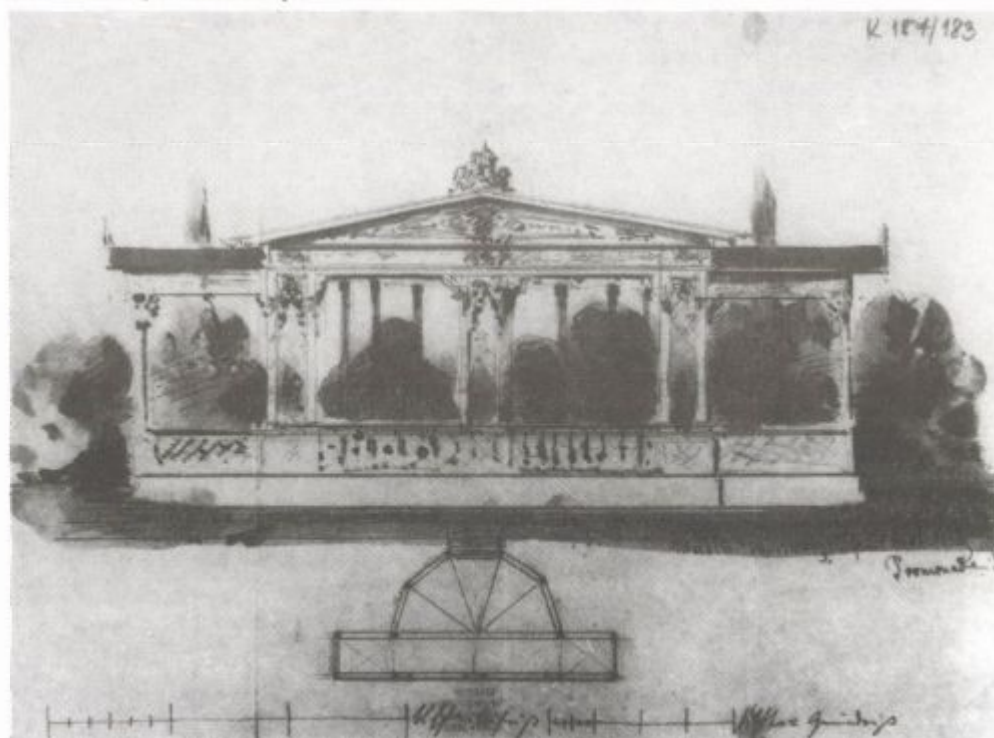
61. A szervita templom és kolostor főhomlokzata

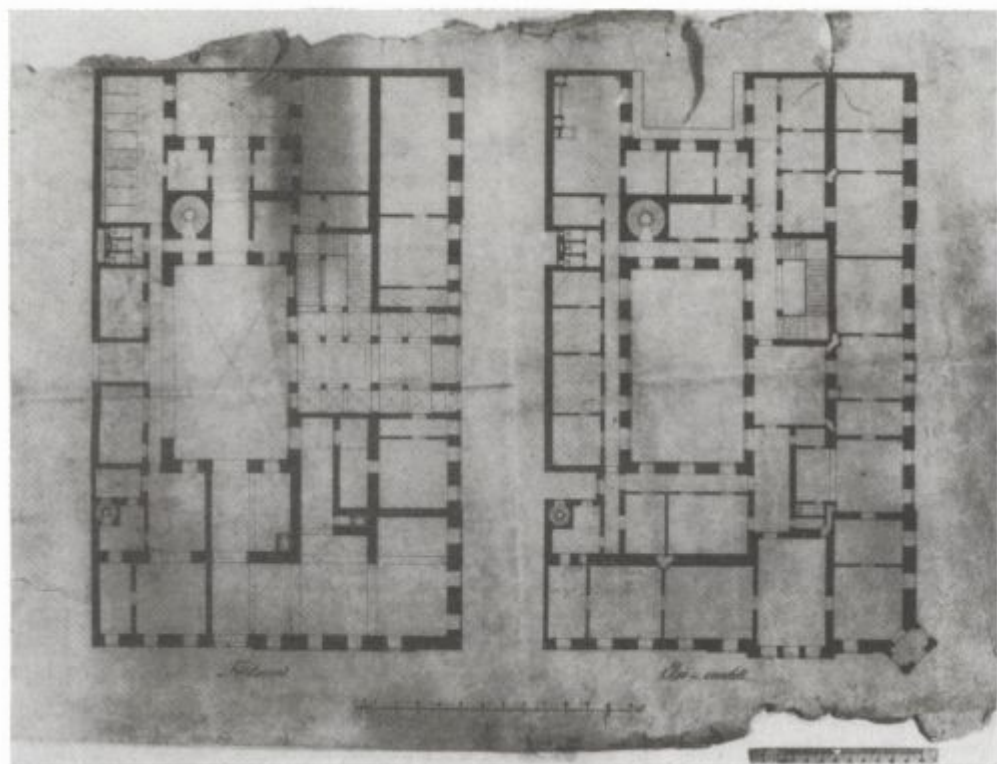




62. A Széchenyi sétatéri kioszk átalakítási terve 1857-ből

63. A Széchenyi sétatéri zenepavilon terve





64. Széchenyi Duna parti házának alaprajzai

1847. aug. 9. ... 3 Architecten geben den Plan und Überschlüge von meinen (sic!) Donau Haus (Szalay) ein.

Überschlag	209,000
Darüber gewiss	21
Einrichtung zum Wenigsten	20
Haus Grund	52
Verlorene Zinsen	8
	<hr/> 310,000

Fl[orins] C[onventions] M[ünzen].

Betrübe mich tief ... fasste aber gleich den Entschluss: Aufzuschieben – vielleicht aufzugeben! – ...

1847. aug. 11. ... Borsody ... : „Ich baue ihr Haus um 150 m[ille] F[lorins]” – ...

1847. aug. 13. ... Oswald da. 'Wie theuer ihr Haus' „470 □^o höchstens 100 m[ille] bis 120 m[ille]. – ...

Amint látjuk Széchenyi – az akkori gyakorlatnak megfelelően – a hosszú ideig birtokló korábbi tulajdonos neve alapján megszokott „Szalay”-ház megjelölést használja, még másfél évtizeddel a vásárlás után is.

A Kauser-Feszl-Gerster társulás Széchenyinek készített tervei közül ez a lakóház terv van legjobban dokumentálva, viszont éppen ennek csak két alaprajzi terve maradt fenn, a számunkra legfontosabb, Feszlről valló homlokzati terv nincs meg. Azonban mind az ügy menetéről, mind a tervről elég sokat megtudhatunk a napló és az iratok segítségével.

Az egyetlen tervlap, mely fennmaradt, s a földszintet és az I. emeletet mutatja, 1847. január 8-án kelt.⁴³ 1847. január 30-i dátumot visel a Széchenyitől származó s Freiwaldauból keltezett jegyzetlap, mely a tervek alapján hevenyészett megállapításokat, irányelveket rögzít.⁴⁴ Ennek és feltehetően szóbeli utasításoknak alapján készülhetett az a datálatlan, kalligrafált jegyzék, mely a tervezésre vonatkozó építetési instrukciókat tartalmazza.⁴⁵ Végül szerencsésen megmaradt az 1947. augusztus 8-án kelt költségvetés „L. Kauser & Comp. Architekten” aláírással.⁴⁶

Az épület – ellentétben a Széchenyi-téri nagy Széchenyi-házzal – nem bérház, hanem urasági épület lett volna Széchenyi István és családja, irodája, személyzete számára, valószínű vendégszobákkal és a földszinten üzlethelyiségekkel. Mindenesetre úgy, hogy bármikor kevés költséggel át lehessen alakítani jövedelmező bérházzá. A főlépcső csak a II. emeletig vezetett volna (mint a Pollack Mihály által 1816-ban épített Kossuth Lajos utcai Szentgyörgyi-Horváth-házban), a többi lépcső a földszinttől a III. emeletig. A III. emeleten lett volna Széchenyi lakrésze, ahova a II. emeletről egy belső, rejtett lépcső vezetett volna, s ugyanitt lett volna az irodája és a vendégszobák is. A házat részben – a II. emeleten – központi légfűtés látta volna el. A ház főbejárata a mai Széchenyi utcából lett volna, de kapu nyílt volna a Duna felőli homlokzaton is. Homlokzati terv híján a két alaprajzból csak azt állapíthatjuk meg, hogy az egykorú klasszicista épületektől eltérően mozgalmasabb, differenciáltabb volt, feltehetően az Oszwald-ház (V. Nádor u. 22.) homlokzatával rokon. Mindkét homlokzatán (feltehetően az I. emeleten) erkély lett volna, a sarkon három emeletre kiterjedő zárterkély. Mind a költségvetésben szereplő kőfaragó munka mennyisége, illetve a szobrásmunka, valamint az egész épületnek viszonylag magas költsége (209000 forint, szemben az egyidejűleg épült, hasonló volumenű Oszwald-ház 120000 forintjával) rendkívül igényes megoldásra enged következtetni.

A Freiwaldauból 1847. január 30-án keltezett feljegyzések közt számunkra az a rész a legfontosabb, ahol Széchenyi — eddigi tudomásunk szerint — egyetlen szerzőként írta le Feszl Frigyes nevét, valamint röviden jellemezte az építész triásszal való kapcsolatát.⁴⁷ E szerint alkalmat akar adni nekik, hogy hírnevet szerezzenek, és méltányos haszonhoz jussanak, de ha cserben hagyják őt vagy becsapják, akkor pellengérré állítja őket. Tehát ahogyan az instrukciókban a legapróbb gyakorlatias részletre is aggodalmas gonddal figyelemmel van; ahogyan hosszan tételődik, vajon építkezhet-e, nem fogja-e ezt később megbánni; ugyanígy minden segítőkészsége ellenére keserű józansággal, sőt gyanakvással számít a rossz emberi lehetőségekre is.

Széchenyi feltehetően sétányi nagy házának 1846 áprilisában vagy májusában történt befejezése után adott tervezési megbízást a három építésznek. Többszöri konzultáció után 1847. január 8-át követően megkapta a tervet, illetve nyilván annak első változatát. Nyilván az ő habozása volt az oka, hogy csak 1847. augusztus 8-án készült el a végleges változat a költségvetéssel, de az építkezésből végül is nem lett semmi.

Úgy tűnik, kapcsolatban van ezzel a házzal — és a Feszl triásszal — a szomszédos, ugyan-csak a Dunára néző ún. Pichlmayer-ház, melyet özv. Pichlmayer Lipótné szül. Kekhaisz Teréziától vett meg 1845-ben közárverésen, s 1847. február 4-én írtak a nevére.⁴⁸ A két telket Széchenyi valószínűleg egységesen akarta beépíteni, melyek szimmetrikus homlokzatai a Duna felé egyetlen architektúrát mutattak volna. (Ne felejtjük, a sétatéri ház is két telek méretű!) Erre utal a Szalay-ház Duna felőli homlokzatának alaprajzból leolvasható tagolása is. Valószínűleg így kell érteni az említett instrukciónak azon részét, mely szerint a teleknek most csak a déli részét szándékozik beépíteni. Ez ugyan nem történt meg, de valamit mégis akart Széchenyi a Pichlmayer-házzal, mert 1848 nyarán ezt a bejegyzést találjuk naplójában:

1848. jul. 27. ... Bei Gerstner (sic!): er soll Plan von Pichelmayers machen, wie man flicken kann.

Széchenyi sorsának ismert alakulása következtében azonban természetesen semmi sem történt, s egyelőre még azt sem tudjuk, hogy szándéka mi volt.

Az utolsó adalék Széchenyi és az építész triász valamilyen kapcsolatáról 1860-ból származik, midőn január 17-én és 18-án Döblingben hosszas családi megbeszélést folytatnak a nagy-cenki templom építéséről. „Két művész neve kerül akkor szóba: Gerster Károlyé, ... őt a grófné pártfogolta, előnyére számították azt is, hogy Széchenyi pesti házában lakott; Storno nevét ... Paur vetette fel a tanácskozáson”.⁴⁹ Természetesen nyilvánvaló, hogy Gerster a régi ismeretség miatt került szóba. Mint tudjuk, végül a megbízást Ybl Miklós kapta.

Hogy volt-e Széchenyinek a Kauser-Feszl-Gerster társulással az itt számba vettnél több kapcsolata, fűződik-e a fiatal építésznek az eddig feltártnál több Széchenyitől eredő tervezési megbízás a nevéhez — nem tudjuk, de számottevően több nem lehetett.

* * *

Ezek után szembe kell néznünk a kérdéssel, mi módon kerültek egymással kapcsolatba, s mi vezette Széchenyit abban, hogy feléjük forduljon. E kérdésekben egyelőre — s talán egyszer s mindenkorra — dokumentumok híján találgatásokra vagyunk utalva. Mindenesetre feltűnőnek kell tekintenünk, hogy még egy fél esztendő sem telik el a Hild által terve-

zett és épített sétatéri nagy ház befejezése után, s már javában Feszlek tervezik Széchenyi újabb saját házát, a többi munkáról nem is beszélve. Kapcsolatuk azonban korábbi keletű, hiszen a napló tanúsága szerint Gerster 1846. április 7-én jár nála, s a szövegösszefüggésből sejthetően már nem bemutatkozó látogatásról van szó. Talán Hild, aki megfigyelésem szerint rokonszenvenvel kísérte Feszl pályafutását, ajánlotta? Vagy Borsody András választott polgár, akivel e terület tagjaként gyakran érintkezett, s kinek Gerster által tervezett, 1845 májusa és 1846 augusztusa közt a sétány közelében épülő, ma is meglévő házát (V. Arany János u. 16.), az első gótizáló-romantikus pesti bérházat Széchenyi egyébként is naponta láthatta? Az a tény, hogy Gerster a házában lakott, a kapcsolat létrejöttében nem játszhatott szerepet, mert ez csak 1846 májusától kezdve lehetséges egyáltalán. Persze a kapcsolat könnyű fenntartásában már lehetett szerepe, hiszen a mai Roosewelt téren lakó Széchenyihez ez a lakás közel volt, s az őt állandóan foglalkoztató Sétátérre nézett. Gondolhatunk azokra is közvetítőként, akik Széchenyi köréhez tartoztak s ez időben Feszl, pontosabban a triász megbízói voltak, így Bertha Sándorra⁵⁰ vagy Jurenák Frigyes Vilmosra.⁵¹ Csak az a baj, hogy végül is nem tudjuk, vajon az ő révükön ismerték meg Széchenyit vagy fordítva történt.

Bárhogyan is volt, a fontosabb kérdés az, mi indította Széchenyit a pályakezdő fiatalokkal való együttműködésre, arra, hogy az ország vezető építészé helyett rájuk bízta – szinte máról holnapra – saját háza tervezését, de egyéb, jelentős középületekét is. Valószínűleg látott tőlük valamit (ami 1846 elejéig nem sok lehetett!), talán éppen valóban az Ország-háza tervét, esetleg elbeszélgetett velük építészeti törekvéseikről. Láttá talán, hogy valami újat akarnak és képesek is megvalósítani valamit, ami az egyre többek által kritizált klasszicizmustól eltér – első sorban természetesen Feszl.⁵² Ellene volt ugyan a pusztá divathóbortoknak,⁵³ de híve volt mindennek, ami előre haladás volt. Mint mindenben, e téren is tájékozva volt afelől, hogy mi történik Európában, és merre kell tovább menni. Végül megbízó és építész összetételében mindenképpen szerepe lehetett a véletlennek, de kapcsolatukat bizonyára meghatározta minden területen megnyilvánuló zseinalis emberismerete is.

E gondolattal és azzal a megjegyzéssel zárom a Feszl és Széchenyi kapcsolat összefoglalásának e kísérletét, hogy inkább a problémafelvetés és az elérhetőnek feltárása, összegyűjtése volt a cél, mint a végleges megoldás kimunkálása. Az elindulás és nem a megérkezés. Bizonyára lehetséges lesz még sok mindent tisztázni, pontosabbá tenni, nem utolsósorban a Széchenyi-anyag szempontunkból még nagyon sokat ígérő, tüzetesebb feldolgozásával, valamint a korszak egyre mélyülő, egyre több mindenre kiterjedő kutatásával.

JEGYZETEK

A jegyzetekben használt rövidítések:

ÉÉT = „Építés- Építészettudomány”

FL = Budapest Főváros Levéltára

Katalógus, 1984 = Feszl Frigyes 1821-1884. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban 1984.

A kiállítás anyagát válogatta, a bevezető tanulmányt és a katalógust írta: Dr. Komárik Dénes. Bp., 1984.

MTAK = a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára

Napló, 1939 = Gróf Széchenyi István naplói, VI. köt. Bp., 1939.

OL = Magyar Országos Levéltár

P. 623. = A Széchenyi család levéltára

P. 626. = A Széchenyi István gyűjtemény

PL = „Pester Lloyd”

T. 11. = Feszl Frigyes tervhagyatéka

TBM = Tanulmányok Budapest múltjából

VU = „Vasárnapi Újság”

1. Színházmegnyitás. „Budapesti Hírlap” (1860. aug. 26.) 196. sz. 2370.

2. VU IX. (1862. jan. 5.) 1. sz. 6.

3. Hajnal arcképekkel és életrajzokkal díszített naptár 1864^{kl} szökö évre. Szerkeszté és kiadta Sarkady István. Pest, 1863. 81-82. A kötet elején szereplő szerkesztői megjegyzés: „Mután némelyektől az arcképeket; másoktól az életrajzot csak későn elkészve szerezhettém meg...” arra utal, hogy a közölt adatok az ismertetett személyek tájékoztatásán alapulnak.

4. KOMÁRIK D.: Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. ÉÉT III. (1971) 4. sz. 396-398.

5. KOMÁRIK D.: Az 1844-es pesti Országgháza tervpályázat. TBM XIX. Bp. 1972. 251-281., benne Feszli szereplése: 275-279.

6. Lehet, hogy – mint többen mások is – a határidő meghosszabbításakor a sietség miatt esetleg hiányos terveket visszakérte, de újból aztán nem adta be.

7. Először említi: VU XII. (1865) 40. sz. 503. Valamennyi nekrológiában is szerepel. – Lehet, hogy ez a tévedés az 1848/49-ben történt Pest „városi képviselők háza” építésével való összekeverésből származik. Az új népképviselői törvény nyomán Pest városa is „képviseelőház” építésére kényszerült, amit Feszli és társai terveztek, s ami a szabadságharc bukása után félbemaradt. KOMÁRIK D.: Feszli Frigyes ismeretlen műve. „Művészettörténeti Értesítő” XXI. (1972) 3. sz. 244-246.; Katalógus, 1984. 48.

8. Joseph Andrew Blackwell magyarországi küldetesei 1843-1841. Bp., 1989. 48-49, 53, 56, 381-383.

9. Katalógus, 1984. 10.

10. PALUGYAY I.: Buda-Pest leírása. Pest, 1852. 420-425.; HUNFALVY J.: Magyarország és Erdély képekben. Első szakasz: Magyarország. I. kötet. Darmstadt, 1856. 143-144.; LIPTHAY S.: Adalékok műgyűjtemünk történetéhez. „Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye” XXIX. (1895) 237-245.; Dr. VISZOTA Gy.: Gróf Széchenyi István élete és működése 1844-48 közt. In: Napló, 1939. LXXXV.

11. MTAK Kéziratára: Ms 4410/52.

12. LIPTHAY S. 10. jegyzetben i. m. A terveket feltétlenül Hild Józsefnek tulajdonítja.

13. Napló, 1939. alapján.

14. MTAK Kéziratár: K 176/76. „Von Seiner Exzellenz dem Herrn Grafen Széchenyi hat der Unterzeichnete Dreyssig Gulden Conv: Münze für die Verfertigung nachbenannten Pläne erhalten; als:

1stens den Situationsplan der Promenade vor dem Neugebaude in Pesth auf zwey Blätter im Vergrösserten Massstabe übertragen.

2stens den Situationsplan des Serviten-Klostergebäudes kopirt.

3stens Situationsplan den sammt Längenprofil der muthmasslichen Richtung des durch den Festungsberg zu Ofen projektirten Tunnels kopirt.

Ofen am 25ten oktober 846.

Franz Edler v Heinrich”

Amint látható, nem helytálló BARTFAI SZABÓ L.: Gróf Széchenyi István és a főváros. „Pestbudai Emléklapok” IV. (1931) 3-4. sz. 100. állítása: „Ugyanezen év 1846 nyarán elkészítteti Heinrich Ferenczel az Újépület előtti tér, a szerviták kolostora helyére szánt műgyűjtem s az alagút tervezetét.” Forrásként hivatkozik „Heinrich Ferenc nyugtája a Széchenyi-Múzeum 1352. csomójában”, ami azonos a feljebb idézett nyugtával. – A nyugta aláírója talán azonos azzal a „Heinrich Ferenc, járuló”-val, aki 1828-ban állt Buda város szolgálatába. SCHMALL L.: Adalékok Budapest székes főváros történetéhez, II. Bp., 1899. 302.

15. A levelet, mely sem a forráskiadványokban nem szerepel, sem a gyűjteményekben nem akad-

tunk rá egyelőre, részben közölte (magyar fordításban) LIPTHAY 10. jegyzetben i. m. 245., ahol a bevezető részt fakszimilében is bemutatja:

„Über die Ausstattung aller Pläne äusserte sich übrigens mein Vater sehr beifällig; und freute sich dass sie honi sind!! – Mit der Versicherung meiner herzlichen Zuneigung und Hochachtung Euer Exzellenz dankbar bereitwilliger Eh. Stephan.” A német szövegben szereplő magyar „honi” szót Vámos Ferenc több írásában úgy értelmezte, hogy itt a nemzeti építőművészetre, ill. stílusra való törekvést ismerte fel és ismerte el a nádor. Nézetem szerint ez téves értelmezés. Egyrészt alighanem anakronizmus ekkor ilyen szemléletet tulajdonítani József nádornak, másrészt az akkori általános szóhasználat, ill. gondolkodásmód e fogalommal a „hazai termék” megjelölésére gondolt (vö: honi ipar stb.). A szövegösszefüggés is erre enged következtetni, midőn a főherceg a tervek kiállításához (tehát bizonyos értelemben valamilyen ipari munkához) fűzi ezt a megjegyzést.

16. „A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője” XV. (1881) 8. sz. 230.

17. SZILY K.: Műgyűjtemünk elhelyezésének kérdése 1836-tól-1882-ig. Bp., 1884. 7. Mint Szily beszédéből megtudjuk, az Ipartanoda tanári testülete egyáltalán nem bánta, hogy később a terv dugába dőlt. Az intézet igazgatójának egy 1848. január 30-án kelt beadványából kiderül, ezt a helyet szűknek és zajosnak tartották tanodai célra.

18. Azt végül is nem tudjuk, hogy a tervek összesen hány lapon szerepeltek. Az valószínű, hogy a homlokzatok mindegyike egy-egy külön lapot kapott. A ma is meglevő homlokzati lap a díszítő keretrajz mentén körül van vágva. Teljesen nyilvánvaló, hogy mikor Feszli leszállította, egy nagyobb rajzlapon volt, talán dátummal és aláírással. Most teljes felületével barna kemény kartonra van ragasztva, ami biztosra vehető, hogy képkeretezési célból történt valamikor. Az 1895-ös illusztrációkon jól látszik, hogy már akkor így körül voltak vágva a lapok. Mivel az 1905-ben megnyíló Széchenyi Múzeumban való kiállítás (falon, keretbe) akkor még nem történt meg, a képek körülvágását, kortonozását sem hozhatjuk ezzel kapcsolatba. A képek tehát már ilyen módon kerültek a hagyatékból az Akadémiára. Mivel teljesen valószínűtlen, hogy valaki a tervek keretezésével foglalkozott volna Széchenyi halála után, fel kell tételeznünk, hogy ezt maga Széchenyi csináltatta, akár 1848 előtt, akár Döblingben.

19. VISZOTA 10. jegyzetben i. m. szerint; DIVALD K.: A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei. Bp., 1917. 89. ezt megerősíti: felsorolja a 84., 85. és 86. tételesam alatt az Ipartanoda három homlokzati tervét, melyek a Széchenyi Múzeum második termében voltak kifüggesztve.

20. VÁMOS F.: Széchenyi Budapestért. Új tér terve a Belvárosban 1842-46-ban. „Budapest” V. (1967) 8. sz. 37. és Katalógus, 1984. 41. még úgy tudja, hogy a tervek 1944-ben bombatalálat következtében elpusztultak, de azóta kiderült, hogy legalább kettő túlélte az ostromot. Az egyik az Akadémiai Könyvtár igazgatói szobájában volt (ottani ltsz.: 1793.), 1989-ben az MTAK Kéziratárába került át (új ltsz.: Ms 4410/52). Ez az épület Városház utcai homlokzatát mutatja. A másikat Gergely Pál írta le az 1950-es évek elején egy

központi műtárgy felmérés számára mint az MTA által őrzött grafikát (52.70. ltsz.). A Magyar Nemzeti Galéria adattárában lévő leírás alapján megállapítható, hogy a szervita kolostor helyén létesítendő új tere néző homlokzat tervéről van szó. — A háborús pusztulásról összefoglalóan: H. BOROS V.: Széchenyi István hátrahagyott iratainak története. Bp., 1967. 45.

21. H. BOROS V.: A pesti Szépitő Bizottság működésének kezdete és a Szépítési terv. In: Művészettörténeti tanulmányok. Bp., 1954. 510-511.

22. VÁMOS F. több írásában, így a 21. jegyzetben i. m. is, valamint több más szerző.

23. Zur Ablösung des Servitenklosters. PL XVI. (1869. jun. 6.) Nr. 130. [3.], Beilage [2.]; Aktenstücke über das Servitenkloster. PL XVII. (1870. febr. 9.) Nr. 30. Beilage [2.]; Emléklapok a budapesti szervita-konvent 200 éves fennállásának örömnünnepére, 1889. Bp., 1889. 29.; Dr. VISZOTA Gy.: 10. jegyzetben i. m.; Napló, 1939. számos bejegyzése. — A FL-ban: Pesti tanácsulési jegyzőkönyvek. 1847. márc. 27. 5001. tétel.; Pesti tanácsú iratok Intimata a. n. 8570.; Intimata a. n. 10820.; Missiles a. n. 14127.; Missiles a. n. 14379. Ez utóbbiban Pollack Mihály 1842. febr. 26-án kelt terve található egy kétemeletes épületszárnyról (csak földszinti alaprajz és műleírás készült!), mely dél felől csatlakozott volna a meglevő kolostorhoz és ugyanúgy között kialakításával számolt, mint az 1846-os Ipartanoda terv!

24. Napló, 1939. 550.: „... Commissions Sitzung wegen Serviten. Ich und Borsody aus geschickt, um Kosten Überschlag und Plan zu machen. — C'est passable. — ...”

25. Debreczeni új református templom ... „Sürgöny” III. (1863. jan. 18.) 14. sz. [2.]: „A genialis terv... Feszl úrtól származik, ki a műemlékek sorát közelebb a servita atyák góth modorban építendő temploma ... terveivel gazdagítja ...” — A „gótikus” és egyéb stílusmegjelöléseket ebben az időben egyáltalán nem szabatos értelemben használták, s gyakorlatilag a gótikus annyit jelentett, hogy középkori.

26. OL: T. 11. No. 3/b: 43. Dátum és felirat nélküli homlokzatterv. A papír vízjele: „J WHATMAN /TURKEY MILL/1846”. A vízjel valószínűsíti a terv készítésének 1847-es időpontját. Ugyanúgy az a vázlatos, befejezetlen alaprajz töredék (a teljes alaprajznak nem egészen a fele), ami az 1847-ben készült Kőbánya-ligeti vendéglő terv vázlat-lapjának szélén maradt meg: T. 11. No. 3/b: 214. Itt nyilván az történt, hogy a valamilyen félbehagyott alaprajzi lapból Feszl egy nagy részt letépett, és arra rajzolta a vendéglő vázlatát. — A tervet készítésének időpontja, elrendezésének sajátosságai, egyes szobor díszítvényeinek milyensége alapján lehet — az egyéb elmondott körülmények ismeretében — teljes bizonyossággal a szervita tervvel azonosítani.

27. Bár idővel a téma újra felmerült. Mikor a felhagyott ún. Váci temető parcellázási tervét 1864-ben elkészítették, annak területén szántak helyet az új teréztvárosi templomnak és plébániának, s azt ismét a szervitáknak akarták felajánlani. Im städtischen Ingenieuramte ... PL XI. (1864. ápr. 3.) Nr. 177. [3].

28. A budai kapucinus templom romantikus átépítése, ill. kiépítése kezdettől fogva a budai Országos Építési Igazgatóságon készült, Reitter Fe-

renc és Szumrák Pál műve. KOMÁRIK D.: Az I. Fő utca 30-32. sz. a. „Műemlékvédelem” XVII. (1973) 4. sz. 247-248.; SISA J.: Budapest. Alsóvízvárosi plébániatemplom. Bp., 1989. 4. — A tervlap téves azonosítása és első közlése Vámos Ferencről származik. VÁMOS F.: Feszl Frigyes és kora. „Magyar Művészet” 1925. 354, 357.

29. Számtalan kisebb-nagyobb publikáció mellett összefoglalóan: SCHMALL L.: A Széchenyi-sétátér története. In: Adalékok ... Bp., 1899. 53-63.; Dr. VISZOTA Gy.: A pesti sétátér. In: Napló, 1939. LXXXVIII-LXXXI.

30. MTAK Könyvtára: K 187/140. (a sétátér létesítésére fordított kiadások tételes összesítése 1845-1847 közt, a vállalkozó iparosok neveivel, 1847. jun. 14.); K 187/164. (1845. aug. 12. választmányi ülés); K 187/167. (1846. ápr. 1. választmányi ülés); K 187/168. (1846. jul. 6. a társulat ülésének jegyzőkönyve. Ekkor elhatározzák, hogy a Clark Ádám által előterjesztett tervek közül a többiségnek legjobban tetsző kettő famintában készítésék el egy vagy két öles méretben.)

31. Pest városának is lesz ... sétánya ... „Honderű” 1845. jan. 21. 64.: „A sétány közepén csinos kiosk fog emeltetni.”

32. MTAK Kézirattára: K 187/169. Az 1847. június 15-i választmányi ülés jegyzőkönyve. Ebben: „Kiosk terve készítették; s aztán fog tán találkozni valaki, ki annak felépítését elvállalja, úgy hogy több évig hasznát vehesse”. — K 187/170. Az 1847. június 20-i tanácskozás jegyzőkönyve: „Egy kávé ideiglenes kioskot építhet”.

33. Die Kunstmalerei u. Eleganz in Steingasser's Kaffeehausa ... „Pesther Handlungszeitung” XX. (1847. május. 1.) Nr. 19. 76.; Lyka K.: A táblabíró világ művészete. Bp., 19813. 367.

34. Feltehetően 1845 végén Steingassner datálatlan kérvénnyel fordult Széchenyihez, hogy bérhelhesse a sétányon építendő kioskot vagy akár megadandó terv szerint maga építsen egyet oda. 1846 folyamán ugyanis, mint írja, lejár a Vadász-kürt szállóban levő helyiség bérlete, s akkor a létesítendő sétány közelében szeretne kávéházat nyitni, s ezért lenne jó számára a sétányi kiosk. Ebből látható, hogy a levél írásakor a sétány még tervezési stádiumban volt (az első fa ültetése 1846 márciusában történt), és a Széchenyi-házban való üzletnyitásról még nem volt szó. MTAK Kézirattára: K 187/128.

35. Erre irányuló kérelme egy 1848 elején a társulathoz intézett datálatlan beadványában. OL: P. 626. 11. csomó, folio 674/675.; 1848. augusztus 11-én kötötték meg az 1848. április 24-től hat évre szóló szerződést. MTAK Kézirattára: K 187/129. (a szerződés másolata); K 187/130. (a szerződés impúruma).

36. OL: P. 626. 11. csomó, folio 674/675. — A kijelölésről tanúskodik a Napló, 1939. 594.: „1847 jul. 8. ... Kausser und A. Clark zur Promenade. Dort die Limonade Hütte fixirt. — ...”. — Hogy a Limonadehütte-t a kioszkkal azonosnak tekinthetjük l. a köv. cukrász-történeti tanulmányt: RÓZSA M.: Hébé kioszkja. (Adatok a pesti Martinelli tér és Vörösmarty tér történetéhez). TBM; XXIII. Bp., 1990. 111-146.

37. FL: SzB. 11927. iratok; SzB jegyzőkönyvek, 1847. aug. 17. 1032. tétel, és 1847. aug. 26. 1082. tétel; — Ezek alapján tévesnek tekinthetjük VISZOTA Gy. 29. jegyzetben i. m. végén tett meg-

állapítását, mi szerint „kijelölték a helyet is, de a Szépítő Bizottság csakhamar beszüntette az építést”. Ez nyilván a napló 1847. aug. 114 bejegyzésén alapul: „... Kiosk wird von Verschönerung eingestellt ...” A Szépítő Bizottmány irataiból valóban megállapítható, hogy a területi építési felügyelő augusztus 10-én jelentette az engedély nélküli építkezést és nyilván le is állította. Ez juthatott Széchenyi tudomására, de mint láttuk, az építmény aztán fennmaradhatott, sőt be is fejezhették.

38. L. 36. jegyzet.

39. FL: SzB. 17911. terv és irat. Az építető a Széchenyi Sétátér Társulat volt, a tervet Hild Károly írta alá. A terven szereplő meglevő kioskok sajnos a Feszli hagyatékban levő megnevezés nélküli kioskok tervek egyikével sem azonosítható.

40. MTA Kézirattára: K 187/183. Lavírozott ceruzarajz kevés tussal. Felirata j. l. „Musik Pavillon, auf der Széchenyi Promenade 18” Itt a papír le van vágva, ezért nem tudható, hogy 1847 vagy 1848 volt-e odaírva. – Képét először közölte – Feszli szerzőségére való utalás nélkül – BÁCSKAI V. és NAGY L.: Széchenyi pesti tervei. Bp., 1985. 261.

41. A „Bolond Miska” 1860. évfolyamában látható két rajz zenepavilonnal, de ez nem azonos a terven láthatóval. A képeket közli MORLIN A.: A régi Pest Széchenyi-sétatere. „Új Idők” XLVII. (1941. dec. 14.) 50. sz. 722.

42. FL: Pesti telekátírási jegyzőkönyvek 1839. szept.-1844. dec. Az átírás 1841. febr. 25-én történt. – Vizsota Gyula az 1847. ápr. 29-i bejegyzéshez írt magyarázatában (Napló, 1939. 367.) tévesen Ruttkayné Szalay Máriát ír. – Széchenyi egyéb pesti ingatlanairól I. GÁRDONYI A.: Széchenyi István szerepe Budapest fővárossá fejlesztésében. TBM. IX. Bp., 1941. 6, 10, 12, 31.

43. OL: P. 623. XI. köt. 41. sz. folio 63. (A tervlapra és a hozzá tartozó költségvetésre Sisa J. bukkan rá Széchenyi-kutatása során. Az adat közléséért e helyen mondom köszönetet.) A magyar nyelvű feliratokkal ellátott lap jobb alsó része szakadt, hiányos. A feltételezhető aláírás hiányzik, a dátálás kevés hiánnyal megvan: [Peste]n Januárius 8^{án} 1847. E mellett látszik annak a szárazbélyegzőnek fele, amit a társulat ebben az időben használt, s e terven kívül csupán még kettőn maradt fenn: OL: T. 11. No. 3/b:19. (a Glósz-ház homlokzatterve 1847-ből), T. 11. No. 3/b:63. (egy 1848-ban keltezett homlokzat terve 1847-ből). A szárazbélyegző álló téglalap alakú mezőbe foglalt címerpajzsban elhelyezett háromlevelű lóhere volt, a levelekben gótbetűs K, F, G monogrammal. A Címerpajzsban jobbra lent 1846-os évszám látható, melyben a négyes számot középkoriasan, félbevágott nyolcassal írták. Ez az embléma úgy látszik – legalábbis szűkebb szakmai körben – a maga idejében ismert volt, mert egy építéssel foglalkozó kritikai újságciikk magától értetődőként említi a Kauser-Feszli-Genster társuláról szólva: „Auf dieser Bahn lässt sich etwas tüchtiges erwarten, zumal wenn das Dreiblatt die errungenen Vortheile, nicht als Endziel betrachtet;” „Pester Zeitung” 1848. Juli 8., Nr. 716. 3673 (hibásan nyomott lapszám 3773 helyett!)

44. OL: P. 626. 11. csomó, folio 313/314. – Január 29-én érkezett meg Freiwaldaua, a kedvelt

fürdőhely, Grafenberg közelében lévő kis városba.

45. OL: P. 623. XI. köt., 41. sz. Folio 44/49.: Kurze Andeutungen zur Basis einer Specification des neu zu erbauenden Hauses für S^e Excellenz Herrn Grafen Stephan Széchenyi Character oder Art des Baues

1. Das Haus soll einfaches solides Herrschaftshaus seine [!] ohne Anspruch eines Palastes.

Äussere Form

2. Die äussere Form und Ansicht desselben soll eine einfache Eleganz und guten Geschmack zeigen, und sich mehr durch Schönheit der Zeichnung und Harmonie in der Zusammenstellung bemerkbar machen, als durch Überladung mit besonderen Bildhauerwerken und Zierrathen, die in einer Stadt wie Pesth in Kurzer Zeit nur als Sammlungsplätze für Staub und Schmutz dienen würde.

Die Äussere der inneren Bequemlichkeiten untergeordnet

3. Da die vernünftige und bequeme Eintheilung des Innern eines Privat-Wohnhauses immer der Hauptzweck bleibt, so soll diese dem äusseren Effekt auf keinen Fall aufgeopfert werden, der – obwohl nie ausser Acht zu lassen ist – doch als eine untergeordnete Nebensache betrachtet werden muss.

Vorsorge für spätere etwaige Änderungen.

4. Auch soll das innere so beschaffen sein, das jedes Stockwerk Ohne viel Mühe und Kostenaufwand in einträgliche Zins-Quartiere umgestaltet werden könne.

Fundament.

5. Das Fundament soll so tief und in solcher Stärke gelegt werden, dass es eine vollkommene Sicherheit gewährt und jeder möglichen Überschwemmung Trotz bietet; auch sollen Vorkehrungen getroffen werden um die Keller und Mauern vor Durchsickerung des Wassers und vor jeder Feuchtigkeit zu bewahren.

Scheide-Mauer.

6. Da jetzt nur die eine Hälfte des Hauses auf der Südseite des Grundes gebaut wird, so soll auf der obere Seite eine so starke Scheidemauer aufgeführt werden, die, wenn auch die obere Hälfte des Hauses nicht aufgebaut wird, ein vollkommene Sicherheit leitet.

Keller.

7. Ein Theil des Souterrains wird für Luftheize um einen Theil des Gebäudes zu erwärmen eingerichtet werden, deshalb muss demnach besonders wasserdicht sein, damit die Heizung auch bei Gelegenheit einer grossen Überschwemmung nicht im mindestens gestört wird.

Höhe der verschiedene Stockwerke.

8. Höhe der verschiedener Stockwerke beiläufig

Erdgeschoss	—	Schuh
1 ^{ter} Stock	12 1/2 bis 13	„
2 ^{ter}	15 bis 16	„
3 ^{ter}	11 1/2 bis 12	„

Dach und Rauchfänge

9. Das Dach soll mit Schiefer gedeckt werden und die Rauchfänge sichtbar sein, und durch ihre Gestalt zugleich zur Zierde des Hauses beitragen.

Einfahrten

10. Die Thöre und Einfahrten sollen ein wenig breiter als gewöhnlich sein, und unter der

Einfahrt inwendig ein Gitterthor nach der in Mailand gebräuchlichen Art angebracht werden.
Haupt-Stiege.

11. Die Hauptstiege die im 2^{ten} Stock endet, soll einfach aber von gefelliger und eleganter Gestalt sein, mit Stufen vom politirten rothen Marmor und bronzenen Balustraden von schöner Form und vorzüglicher Arbeit. Die Steigung der Stufen soll nicht mehr als 4 1/2 Zoll, und die Breite derselben nicht weniger als 14 Zoll betragen. Die Form der Stiege ein Parallelogramm.
Eine Verrichtung mittelst Maschinerie um Personen zu den oberen Stockwerken hinaufzuheben.

Hintere und andere Stiege.

12. Die Communication mit dem 3^{ten} Stock soll eine Stiege mit einer Oberlichte, auf der einen Seite des Hauptstiegeganges erzwackt werden, und alle übrigen Stiege ununterbrochen von unten bis zum 3^{ten} Stock hinaufreichen und sämtlich mit schönen Oberlichte versehen sein.

Versteckten Stiege.

13. Vom 2^{ten} zum 3^{ten} Stock soll eine Versteckte Stiege zum Appartement S^r Excellenz führen.
Fenster

14. Da die ganze Donauseite des Hauses dem Wind sehr ausgesetzt sein wird, so müssen die Fenster sehr gut und passend vom trockenen Material gemacht werden, zu 1/4 oder 1/8 (?) zu öffnen wegen Lüftung, und ganz zu öffnen nach gewöhnlicher Art wegen Reinigung etc.
Wo die drei Fenster in der Front zusammenkommen, sollen bloss die beiden Seitenfenster zum Öffnen sein, und die Fensterschwellen die gewöhnliche Höhe vom Fussboden haben und von Mahagony oder anderen harten Holz gemacht werden und politirt.
Für sämtliche Front-Fenster im 2^{ten} Stock wird Spiegelglas genommen, wodurch die Form und Styl der Fenster gewinnen kann.

Heizung und Lüftung.

15. Wie oben bei den Keller erwähnt wurde, ein Theil des Gebäudes soll mittelst Luftheitze erwärmt werden.
Der 1^{te} Stock soll mittelst gewöhnlicher aber sehr gut construirter Öfen.
Der 2^{te} Stock soll theils mittelst Luftheitze aus dem Keller, theils mittels offenen Feuers (Kamin), theils endlich mittelst Öfen von bester Art in der anzugebenden Anzahl geheizt werden.
Der 3^{te} Stock ebenso wie der 1^{te} Stock.

Brunn-Wasser

16. Zwei Brunnen sollen an den zweckmässigsten und bequemsten Stellen und so errichtet werden, damit sie zugleich zur Zierde des Hofes dienen.
Diese Brunnen sollen mit den erforderlichen Pumpwerken und Röhren versehen sein, um hinlänglichen Wasservorrath in jedes Stockwerk für die Küche als auch andere Bedürfnisse hinaufzutreiben, und das ganze Pump- und Röhrenwerk muss von der besten Gattung und vollkommenster Arbeit sein, damit Feuchtigkeits- und Reparatur-Mühen und -Kosten vermieden werden.

Retiraden.

17. Die Retiraden müssen von der besten, das heisst einfachsten Construction sein, sämtliche Schläuche hinlänglich weit und stark ohne scharfe Krümmungen, und die Ableitungswegen in die Kanäle sollen einen starken Fall haben, um jede Verstopfung zu vermeiden.

Abzug-Kanäle.

18. Der Hauptkanal sowohl als die Nebkanäle sollen sämtlich von möglichst solider und fester Bauart sein, entweder vom rothen Marmor auf die gewöhnliche Weise, oder von Ziegeln im hydraulischen Kalk gelegt. Es soll Sorge getragen werden für deren hinlänglichen Fall, und dass diese Kanäle sämtlich möglichst entfernt von den Brunnen gezogen werden.

Dachrinnen und Speiröhren.

19. Sämtlich Dachrinnen und Speiröhren sind derart zu stellen und verfertigen, dass weder ein Leckwerden noch ein Übrinnen derselben auch beim heftigen Regen zu befürchten sei, und hierauf muss ganz vorzüglich bei den Veranda's und Balconen gesehen werden, Die Rinnen und Röhren sollen aus Zink oder Blei und so gestellt sein, dass sie das Auge nicht beleidigen.

Querbalken und Fussboden.

20. Die Querbalken jedes Stockwerkes sollen von hinlänglicher Stärke und vollkommene Festigkeit sein ohne zu weichen, und der Fussboden soll von bestmöglichen ganz trockenen Materialien sein und wenn möglich während der Sommermonate gelegt werden, um das Werfen möglichst zu vermeiden.

Balconen

21. Der Balcon an der Donauseite soll so breit als möglich und offen sein; der Balcon an der Südseite in der Gasse eine schöne Veranda haben. Der Eckerker soll wenigstens 6 Schuh vorspringen und die Schützbalcon aus Gusseisen sein.

Glashaus

22. Zu überlegen, ob sich ein Glashaus nicht etwa im 3^{ten} Stock bequem anbringen liesse?

3^{ter} Stock

23. Der 3^{ter} Stock soll theilweise als Kanzlei eingerichtet werden, mit mehreren kleinen Wohnzimmern.

Feuerfestes und geheimes Zimmer

24. Wo wäre ein feuerfestes, und wo ein geheimes Zimmer am besten anzubringen?

Blitzableiter

25. Das Haus soll mit Blitzableitern versehen sein
Stallungen

26. Zu erwägen, wo und wie die Stallungen sein sollen? ob unterirdisch? im Erdgeschoße? oder beides?

Eisgruben

27. Eben so eine passende Stelle für eine Eisgrube bestimmen

Küche

28. Eine geräumige und bequeme Küche soll im 2^{ten} Stock mit einer Abwaschkammer und allen Bequemlichkeiten versehen gebaut werden. — Gute Communication mit dem Speisesaal ohne Speisegeruch. — Zweckmässige Art die Küche mit Wasser zu versehen. — Ausguss etc.

Brennmaterial

29. Eine Maschine um das nöthige Brennholz in die Küche hinaufzuziehen.
30. Die Pläne jedes Stockwerkes sollen in Übereinstimmung mit der früheren Weisungen S^r Excellenz und mit Berücksichtigung der obangeführten Daten ausgefertigt, dann die Façade des Gebäudes dem Ganzen entsprechend gemacht werde, und wenn alles diess festgesetzt ist, sollen die Arbeit- und Detail-Zeichnungen im geeigneten Massstabe verfertigt und festgesetzt, und zuletzt die Kostenüberschläge des Ganzen für beste Materialien und beste Arbeit zusammengestellt werden.

Verschiedene Nachträge.

Es ist wünschenswert eine gute Aussicht aus der Fenstern der Retiraden zu haben, und diese müssen ebenfalls eine gute Lüftung haben.

46. U.ott, folio 1-64.

47. „Feszl Architekt, Gerster Architekt, Leopold Kauser Baumeister [a három név bekarikázva] = Offen gesprochen: – Ich will Ihnen Reput. zu machen und billigen Gewinn. Wollen Sie mich weichen & hintergehen ... dann stelle ich Sie auf die Mauer.“

48. FL: Pesti telekátírási jegyzőkönyvek, 1845. jan. – 1848. dec.

49. BARTFAI SZABÓ L.: Gróf Széchenyi István művész kortársai és barátai. „Magyar Művészet” 1930. 601.

50. Az 1847/48-ban épült háromemeletes Bertha-ház a mai Múzeum krt. 23. helyén állott. Katalógus, 1984. 45. – Bertha Sándor 1877. jan. 24-én kelt végrendeletében így ír: „Hadd maradjon egy ideig e ház azon néven (t.i. Bertha-ház), melyet gróf Széchenyi István kívánságára építtettem 3 emeletre, s mint ilyen első volt 20 évig a pesti Országúton a boldogult gróf szerint egykor boulevard alakot öltendő.” BARTFAI SZABÓ L.: 14. jegyzetben i. m. 102.

51. Férihegyi kastélya legkésőbb 1850-ben, de valószínű 1848 előtt épült. FL: Pest tanácsi iratok 7732/1850-52.

52. Széchenyi építéssel, stíluskérdésekkel összefüggő műben, tanulmányban nem foglalkozott, de elszórtan – naplójában és egyebütt – sok megjegyzést találhatunk ezekre vonatkozólag. A legtöbbet az 1837-1840 közt írt, de csak 1866-ban megjelent Pesti por és sár c. műve tartalmaz. Mindezek az itt jelzett irányba mutatnak, összegyűjtésük, feldolgozásuk hézagpótló munka lenne.

53. Ennek ostorozását a Pesti por és sár lapjain is megtaláljuk.

Dénes Komárik: Feszl und Széchenyi

Der originalste Schaffende der ungarischen romantischen Architektur, Frigyes Feszl (1821-1884), stand als angehender Künstler in enger Verbindung mit István Graf Széchenyi (1846-1848), einer der führenden Gestalten des ungarischen Vormärz. Bis 1846 beschäftigte Széchenyi schier ausschließlich József Hild, den führenden Meister des ungarischen Klassizismus. Er wandte sich später an Frigyes Feszl, der mit Lipót Krauser und Károly Gerster in Partnerschaft arbeitete, vermutlich aus dem Grunde, weil er sich infolge seiner Anschauung von europäischem Horizont von den neuen architektonischen Strömungen, die sich außerhalb der Grenzen von Ungarn immer mehr durchsetzten und denen auch diese jungen Architekten anhängen, stark angezogen fühlte. Die Tatsache der Bekanntschaft von Feszl und Széchenyi war auch bisher bereits bekannt, ihre eingehendere und erschließende Behandlung steht aber noch aus.

Leider wurden die Gebäude, für die die Entwürfe bei Feszl von Széchenyi oder durch seine Vermittlung von anderen bestellt wurden, mit einer einzigen Ausnahme nicht gebaut. Die Ausnahme, ein Kiosk, steht heute auch nicht mehr.

Nuhr bei einem einzigen Bauplan von Feszl, der im Jahre 1846 für ein Polytechnikum (in Wirklichkeit eine obere Gewerbschule) angefertigt wurde, sind alle Entwürfe – teilweise aufgrund von Zeitschriftenillustrationen – bekannt. Von dem Plan, den er danach, im Jahre 1847 zu einem Kirche-Kloster-Komplex der Serviten machte, kennt man nur den ausgearbeiteten Entwurf der Hauptfassade und ein Fragment des Grundrißplanes. Über den Kiosk, der für die Promenade entworfen und dort auch gebaut wurde, liegen nur indirekte Angaben vor. Über den ebenfalls für diesen Platz entworfene und wahrscheinlich nicht realisierte Musikpavillon blieb nur eine Fassadenskizze erhalten. Der Entwurf für Széchenyis großes, dreistöckiges Haus am Donauufer war sein am ausführlichsten ausgearbeitetes Werk. In Széchenyis Schriftennachlaß sind davon zwei Grundrisse und ein ausführlicher Kostenvoranschlag, nicht jedoch die Fassadenentwürfe zu finden, die für uns am wichtigsten und interessantesten wären.

1884. május 6-án Budapest főváros tanácsa pályázatot hirdetett a főváros jelesebb pontjainak olajfestésű képekben való megörökítésére.¹

E határozat előzményeihez tartozik, hogy a tanács mellett 1880-ban létrehozott fővárosi képzőművészeti bizottság 1883. október 27-i ülésén „báró Kaas Ivor bizottsági tag szóba hozta, hogy kívánatos volna a főváros szebb pontjait és pedig nemcsak a kültelekét, hanem és főleg a belső utcák egyes kiválóbb részleteit is olajfestményekben megörökíteni”.² A képzőművészeti bizottság támogatta a javaslatot azért, hogy a folyton változó fővárosról történeti becsű részletek maradjanak az utókorra, hogy lendületet adjon általa a „festészet ezen kiváló és reális természetű fájának művelésére” és támogassa az e műfajjal foglalkozó művészeket, végül, hogy az ily módon megszerzett képekkel érdekes kiállítási tárgyakhoz jusson.³

1883. november 15-én a képzőművészeti bizottság levélben fordult az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (OMKT) igazgatóságához, és mint legilletékesebbnek véleményét kérte a kérdés helyes volta és a kivetel mikéntje tárgyában. A levélben hangsúlyozták: a képzőművészeti bizottság „örömmel karolta fel az eszmét, hogy a rendelkezésére álló évi dotáció egy része a főváros szebb pontjainak távlati képekben, olajfestményekben leendő lefestésére fordíttassék, egyebek között azon célból is, hogy a távlati tájkép festésnek, melynek tudomásunkkal eddig művész hazánkiai közül alig van művelője, szintén némileg nagyobb mérvben való művelésére alkalom nyujtassék azoknak, kik a festészet ezen ágában is dolgozni hajlammal és tehetséggel bírnak.” Kérték egyúttal, hogy amennyiben a pályázati eljárást célra vezetőnek találják, küldjék meg a pályázati feltételek tervezetét is.⁴

Az OMKT igazgatósága 1884. január 31-én kelt válaszlevelében támogatta a képzőművészeti bizottság kezdeményezését, de szkeptikus volt, ezért szükségesnek tartotta már a bevezetésben megjegyezni, „hogy a feladattal jelenleg nem foglalkozik az olajfestészet”, és a pályázat feltételeire vonatkozó tanácsok után visszatérve az eredeti kérdésre azt ajánlotta, hogy ha az olajvázlatokra hirdetett pályázatnak nem volna meg a kívánt eredménye, kísérletet lehetne tenni a kevésbé monumentális, de az építészeti felvételekre alkalmas vízfestéssel is. Az OMKT igazgatósága, ha nem bízott is a pályázat sikerében, természetesen minden tanácsot megadott a pályázat lebonyolításához. 500, 300 és 200 frt-os díjakat ajánlottak nemcsak a feltétlen megfelelő, hanem a viszonylag legjelesebb határozott művészi beccsel bíró művek jutalmazásául. Olyan, legalább 60 cm széles olaj színvázlatokat tartottak pályaművekként megkívánandónak, amelyek a majd megrendelendő 100x150 cm méretű végleges képek alapjául szolgálhatnak; a végleges képek méreteit a várható elhelyezés – valamely díszesebb hatósági terem – szabta meg. E kész képek tiszteletdíjául 1200-1500 frt-ot javasoltak. Megjegyezték még, hogy a vázlatok elkészítéséhez három olyan hónap szükséges, amikor a szabadban lehet festeni, ezért javasolták, hogy a beadás határidejét június végére tűzzék ki.⁵

A tanács az OMKT javaslatait figyelembe véve 1884. május 6-án úgy határozott, hogy pályázatot ír ki egyelőre 12 képből álló sorozat beszerzése céljából egy-egy 500, 300 és 200 frt-os díjjal a főváros jelesebb pontjainak olajfestésű képekben való megörökítésére.⁶

Ugyanaznap dátummal (1884. május 6.) kiadásra került a pályázati felhívás, amelyet 150 példányban sokszorosítottak⁷ és megküldtek az itthon vagy külföldön működő ismert magyar festőknek.⁸

A pályázat feltételei között első helyen szerepelt, hogy azon „csak Magyarországon született vagyis magyar művészek pályázhatnak”.⁹ „A pályázatra legalább 60 cm széles olajszín vázlatok” küldendők be. (Ez a kikötés adta a támpontot a pályázatra egykor beküldött képek azonosításához, a tematikailag ideillő művek közül kiszűrve a túlságosan kicsi¹⁰, illetve a feltűnően nagy méretű képeket)¹¹

A pályázók tudomására hozták, hogy a végleges képméret 100x150 cm lesz, ajánlott tehát, hogy a vázlatok ennek alapjául szolgálhassanak. Kíváncsúnak mondták, hogy a képek a „főváros főleg beépített területének kiválóbb pontjait” örökítsék meg, de a „felveendő pontok megválasztása a pályázó művészek szabad tetszésére” volt bízva, a kiírás konkrét ajánlásokat nem tett.

Kikötötték, hogy díjat a viszonylag legjelesebb művekre adnak, de csak az esetben, ha a művész legalább két színvázlatot beküldött.¹² A vázlatok a szerzők tulajdonában maradnak. A főváros fenntartotta magának azt a jogot, hogy a díjazástól függetlenül tehesse megrendelését. A beküldési határidő 1884. október 1. volt. (Ezt később 1884. december 31-re módosították.)¹³

A kor szokása szerint előre közölték, hogy a bíráló választmány 9 tagból fog állni, két tagot az OMKT, kettőt a Magyar Mémők és Építész Egylet, öt tagot a képzőművészeti bizottság saját kebeléből választ meg. A tagok névsorát a későbbiekben (augusztus végéig) a hírlapok útján a pályázók tudomására hozzák. Egyúttal közzétették a bírálat lefolyásának feltételeit: a beadást követő egy hónapon belül viszonylagos szótöbbséggel döntenek és a díjakat a bírálatot követő 8 napon belül kifizetik. Végül felhívták az „akár itt benn lakó, akár külföldön tartózkodó festő urak(at), miszerint a magyar hazai festő művészetnek támogatása céljából általában s a távlati képfestés műfajának művelése iránti érdekeltség felébresztése céljából különösen nagyérdékű és jelentőségű eme pályázaton minél több vázlat beküldésével résztvenni szíveskedjenek.”¹⁴

A tanács, illetve a képzőművészeti bizottság igyekezett az igényét pontosan megfogalmazni, de az mégsem lehetett eléggé egyértelmű, mivel szükségesnek találták, hogy csaknem hat héttel később, 1884. június 19-én „újabb intézkedést” tegyenek, „a főváros kiépített része szebb pontjainak lefestése tárgyában”. Az újabb tanácsi határozat már részletesebben elmagyarázza, hogy a 24.189/84. sz. a.kiírt pályázattal „nem az úgynevezett tájfestészetet (Landschafts-Malerei) kívánta támogatni, nem madártávlati képet kívánt szerezni – hanem az úgynevezett építészeti festészetet kívánja érvényre emelni, mely nemét az olajfestésnek ez idő szerint – bizonyára a megrendelések hiányában – elhanyagolva látja, és nevezetesebb pontjait a folyton fejlődő és változó városnak kívánja olajfestésű képekben a későbbi kor számára megörökíteni”.¹⁵ Az újabb határozatot is megküldték a művészeknek.¹⁶

A pályázat módosított határideje 1884. december 31-én járt le, addig 18 művész 66 színvázlatot küldött be. A pályázók zömében pályakezdők, illetve igazi sikereket még el nem ért művészek és rajztanárok voltak. Az idősebb generációt Molnár József képviselte. A már tekintélyes művészek közül csak Ligeti Antal pályázott, de ő eltért a kiírástól és nem „építészeti festményt”, hanem madártávlati képet küldött. Gyöngyvirági Zseni és Molnár Géza 1-1, Aggházy Gyula, Böhm János, Ligeti Antal, Löschinger Zsigmond, Molnár József, Schandi Gyula és Tölgyessy Arthur 2-2, Görök Leo György, Irinyi Sándor, Mednyánszky

László és Spányi Béla 3-3, Feszty Árpád 4, Balló Ede 5, Schickedanz Albert 7, Lechner Gyula 8 és Nadler Róbert 14 képpel szerepelt.¹⁷

A kiírás szerint 9 tagúnak tervezett bíráló választmány 8 tagja 1885. január 10-én összeült. A képzőművészeti bizottság részéről Havas Sándor, báró Kaas Ivor, báró Liphay Béla és Vidéky János, az OMKT részéről Kelety Gusztáv és Vastagh György, a Magyar Mémők és Építész Egylet képviselőjében Ybl Miklós és Rauscher Lajos jelent meg.¹⁸ Távol maradt a képzőművészeti bizottság részéről delegált ötödik küldött: Zichy Antal.¹⁹

A bíráló választmány először azt vizsgálta, hogy a pályamunkák megfelelnek-e az előírt feltételeknek. Megállapították, hogy Schickedanz Albert magyar művészként részt vehet a pályázaton,²⁰ Gyöngyvirági Zseni és Molnár Géza műveit nem vehetik figyelembe, mert a kiírástól eltérően csak egy-egy művet küldtek, s Ligeti Antalét sem, mert ő két „madártávoli” képet mutatott be. A figyelembe vehető képek közül az első díjat a vele járó 500 forinttal „tekintettel különösen a várkert rakpartot felülről nézve, és a bombatért ábrázoló vázlataira egyhangúlag Nadler Róbertnek”, a második díjat a vele járó 300 forinttal „különös tekintettel a nagymező utcát és a várbeli Szt. Háromságtért tárgyaló vázlataira szintén egyhangúlag Schickedanz Albertnek”, a 200 forinttal járó harmadik díjat „Molnár József, Aggházy Gyula és Feszty Árpád között 3 szavazás útján szavazattöbbséggel, s tekintettel a Calvin téri vázlatra Molnár Józsefnek ítélte”.

A díjazásra vonatkozó döntés után felkérték a bíráló választmányt, hogy tegyen javaslatot a megrendelésekre. A választmány, megjegyezve, hogy „ámbar ez szorosan véve hatáskörén kívül esik, ajánlja első sorban Ligeti Antalnak az alsó Dunáról tekintett képét az újabb építményekkel kiegészítve, mint bevezetést a megrendelendő képsorozathoz”. A bírálók, akik szigorúan ragaszkodva a kiírás feltételeihez, kénytelenek voltak Ligetit kizárni a pályázatból, kapva kaptak a lehetőségen, hogy egyrészt kárpótolhatták a tekintélyes mestert, másrészt a várost is hozzájuttathatták egy olyan képhez, amely „a folyton fejlődő és változó város”-t „a későbbi kor számára megörökíti”, – még ha madártávlatból is. Egy jó képhez, amely teljesen megfelelt a kiírás céljának, ha betűinek nem is.

Megfestésre ajánlották még: „Nadler Róberttől 1. Várkert rakpart felülről (pályanyertes), 2. Albrecht út felülről, 3. Bombatér, 4. Lánchídfő Budáról. Schickedanztól: 1. Nagymező utca, 2. várbeli Szt. Háromságtér, 3. Torony és Duna utca sarok, 4. Ferenciek tere. Molnár Józseftől Calvin tér, Feszty Árpádtól: 1. Lánchíd este, 2. alsó dunai látkép. Aggházy Gyulától Albrecht út alulról, Ballótól: Petőfi tér, Tölgyessytől: Sugárút, Lechner Gyulától: Váci utca Kristóffal”. Az ajánlat bőségebb volt, mint a lehetőség, hiszen eredetileg is mindössze 12 képről volt szó. Az ajánlattevők még a látszatát is kerülték annak, mintha ők hozhatnák a döntést. Nehezen állapítható meg, hogy a javaslatnál mennyire vezette a bírálókat a minőség és mennyire a tematika, a megörökített helyszín. Az mindenesetre szembeötlő, hogy a javasolt munkák között nincs tematikai átfedés, sőt fellelhető némi szándék a kiegészítésre. A négy Calvin tér kép közül egy került javaslatba, a hat Lánchíd kép közül kettő: egy esti és egy, amely a budai hídfőt ábrázolja. A három Albrecht út közül ugyancsak kettő: az egyik alulról, a másik felülről ábrázolja az utat. Kvalitás szempontja utal viszont az, hogy az első két helyezettől 4-4 képet hoztak javaslatba.²¹

A fővárosi képzőművészeti bizottság 1885. február 2-i ülésén tárgyalta meg a pályázat eredményéből adódó teendőket. Megállapítva, hogy az idő szerint 6000 forint áll rendelkezésre, amely összegből a tervbe vett tizenkét kép költségeit fedezni nem lehet, úgy határoztak, hogy egyelőre annyi képet rendelnek meg, amennyit elkészültük esetén ki tudnak fizetni. A megrendelések megtételénél követendő szempontként jelölték: „a főváros szebb és érde-

kesebb pontjai közül első sorban azokat örökítse meg, melyek a főváros természetes fejlődése folytán a közel jövőben változás alá fognak esni”.²² Ismét hangoztatták, hogy „a hatóság kötve nincs a bíráló választmány ítélete által, megrendeléseit teljesen függetlenül teheti” – mégis úgy döntöttek, saját fenti szándékait háttérbe szorítva, hogy a díjazott három művésznél rendelnek egy-egy képet, nevezetesen: „a) Nadler Róbertnél a Bombatért és környékét tartalmazó látképet, b) Schickedanz Albertnél a Torony- és Duna-utcák sarkát feltüntető képet, c) Molnár Józseftől a Calvin-tért.”²³

Az 1885. február 5-i tanácsülésen jóváhagyták a képzőművészeti bizottság javaslatát, intézkedtek a pályadíjak kifizetéséről²⁴ és a három nagyméretű kép megrendeléséről.²⁵

Az egyenként 1200 forint tiszteletdíjú három kép megrendelése után még szabad rendelkezésre maradt 2400 forint. A képzőművészeti bizottságban felmerült, mint követendő szempont, hogy „a hazai képzőművészetek támogatására felvett évi 4000 forint-os dotatio természeténél fogva tehetesegebb kezdő, vagy megrendelésekkel kevésbé ellátott művészeknek lehetőleg direct támogatására fordítandó”, másrészt a pályázatra „sok jó vázlat adatott be, amelyek már így is annyira jóknak mondhatók, hogy mint hivatszobát díszítő képek, bárhol elhelyezhetők, és ha kellő alapunk volna a fedezetre, mind megszerzendők volnának; s hogy azok is, a kik pályadíjat nem nyertek, fáradozásaik némi jutalmazását élvezhessék: javaslatba hoztuk, hogy 1200 forint, vagyis egy kép végleges kidolgozásának ára erejéig vételi ajánlatok tétessenek az illető művészeknek.”²⁶

A képzőművészeti bizottság javaslata alapján a tanács 1885. július 9-én megvásárolta Balló Ede: Rakpart a Petőfi térnél c. vázlatát 200 forint, Feszty Árpád: A Lánchíd éjjel c. képét 200 forint, Tölgyessy Arthur: Sugárút a Körtértől befelé c. képét 200 forint, Györök Leo György: Helyőrségi templom és Albrecht út fent c. vázlatait összesen 300 forint, Lechner Gyula: Rózsa tér és Sebestyén tér c. vázlatait összesen 300 forint kifizetése ellenében.²⁷ A megvásárolt vázlatok listája részben, de csak részben fedi a zsűri által megrendelésre ajánlott művek sorát. Hiányoznak róla természetesen a megbízást nyert művészek. Hiányzik Aggházy – ismeretlen okból. (Talán a többieknél jobban el volt látva munkával, kapott más támogatást, pl. 1883-ban műtermes ház építésére alkalmas epreskerti telket nagyon kedvezményes áron.²⁸) 300 forintért megvett két képpel bekerült Györök Leo György, Lechner Gyulától viszont nem a Váci utca a Kristóffal címűt vették meg, hanem egy összefüggő képpárt, a Rózsa és a Sebestyén tereket ábrázolókat.

Feltételezhetően ugyanekkor, vagy kevéssel később határozták el, hogy a fennmaradó 1200 forintból 1100 forintért megveszik az akkor még külföldön – Párizsban élő Bruck Lajos: A Ferenc József-rakpart a Petőfi térnél és A várhegy c. nagyméretű festményét is.²⁹ Az eljárás meglepő, de nem volt jogtalan, hiszen a hatóságnak jogában állt pályázattól függetlenül is beszerezni képet. Talán a külföldön dolgozó „jeles hazánkfíát” kívánták e gesztussal hazatelepülésre biztatni.³⁰

Molnár József és Schickedanz Albert egy év alatt elkészültek a képekkel. 1886. február 10-én tanácsi határozat intézkedett a beszállított, a bizottság által elfoadott festmények tiszteletdíjának kifizetéséről.³¹ Nadler, aki közben az Országos kiállításról festendő képekre is kapott megbízást a fővárostól,³² csak 1887. októberre készült el a Bomba teret ábrázoló nagyméretű képével.³³ Ezzel egy időben, 1887. október 20-án Havas Sándor bizottsági tag javaslatára a képzőművészeti bizottság előterjesztését támogatva a tanács 1200 forintért megvette Ligeti Antal: Budapest távlata 1864-ben c. olajfestményét.³⁴

Két évvel később, 1889. december 15-én a fővárosi képzőművészeti bizottságban Gerlóczy Károly alpolgármester, a bizottság elnöke javasolta, hogy a főváros egyes pontjainak



65. Molnár József, Calvin tér. BTM Fővárosi Képtára, 1312. Ltsz. (II/2.)

66. Balló Ede, Calvin tér. BTM Fővárosi Képtára, 20.335 Ltsz. (I/6.)

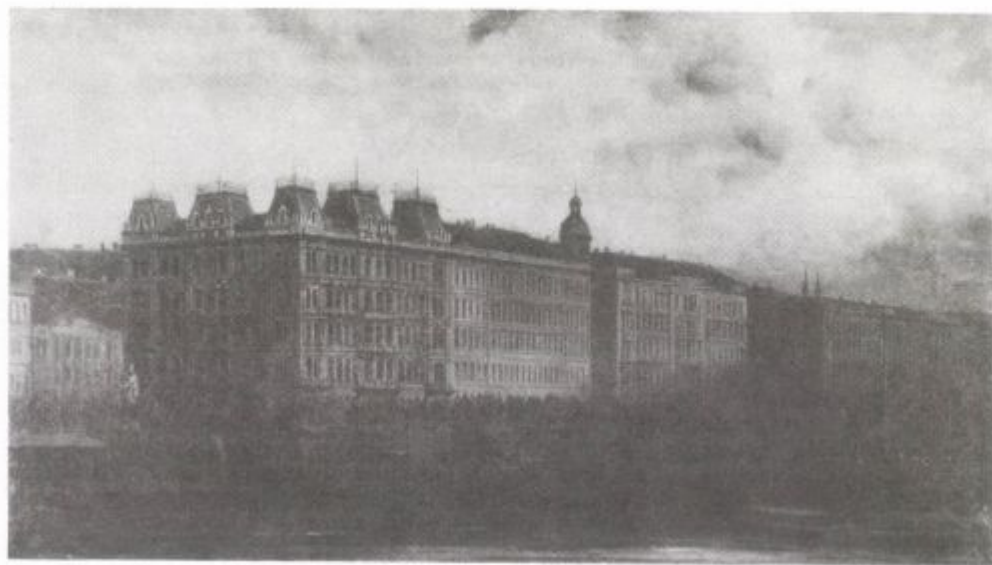




67. Nadler Róbert, Várkert rakpart. BTM Fővárosi Képtára, 19.194 Ltsz. (I/42.)

68. Balló Ede, Várkert bazár. BTM Fővárosi Képtára, 20.334 Ltsz. (I/7.)





69. Irinyi Sándor, Eötvös tér. Ferenc József (Belgrád) rakpart. BTM Fővárosi Képtára, 16.505 Ltsz. (I/20.)

70. Tölgyessy Arthur, Sugárút a rond térről. BTM Fővárosi Képtára, 831 Ltsz. (I/66.)





71. Schickedanz Albert, A Ferenciek terén állott Atheneum. BTM Fővárosi Képtára, 643 Ltsz. (II/18.)

72. Györök Leó György, Albrecht út. BTM Fővárosi Képtára, 13.467 Ltsz. (II/18.)



lefestésére vonatkozó, 12 képre tervezett sorozatot – amelyből eddig pénz hiányában csak három képet készítettettek el – folytatni kellene. A bizottság támogatta a javaslatot, és következőként Schickedanz Alberttól a Mátyás templom, Nadler Róberttől a királyi vár krisztinavárosi részének megfestését kívánta megrendelni. Együttal megbízták báró Liphay Béla bizottsági tagot, hogy a művészekkel érintkezésbe, illetve alkudozásba lépjen.³⁵ A Nadlerrel folytatott megbeszélések simán mehetek, így 1890. május 7-én a képzőművészeti bizottság megbízta őt az említett kép megfestésével, és „skizz” előzetes bemutatására szólította fel.³⁶ 1891. január 3-án a képzőművészeti bizottság a bemutatott három vázlat közül kiválasztotta a nagyméretű kép alapjául szolgált.³⁷ A kész képet 1893. februárjában Nadler határozott sürgetésére kifizették.³⁸

Schickedanz szóban forgó képe 1890 elején már készen lehetett nagy méretben is (az aktaiban kész képként említik), de nem nyerte meg a tárgyalásokkal megbízott Liphay báró tetszését, aki vételárként legfeljebb 600 frt-ot javasolt, és ezért a tárgyalások megszakadtak.³⁹ 1892. május 10-én Schickedanz levél kíséretében bemutatta a képzőművészeti bizottságnak a budavári főgyházat ábrázoló képét, amelyet évek előtt kezdett festeni, de a kijelölt időre befejezni nem tudott. (Egy szóval sem említette a megszakadt tárgyalást.) A király-koronázás 25. évfordulóját a legmegfelelőbb alkalomnak ítélte, hogy tőle a képet megvegyék. A vételárat óvatosan nem konkrét összegben jelölte meg, hanem imígyen írta körül: a „Nadler Róbert által festett képért a Tekintetes Bizottság által javaslatba hozott és megszavazott honorárium igényeimnek teljesen megfelel”.⁴⁰ A képzőművészeti bizottság csak 1893. február 1-én foglalkozott érdemben a kép megvásárlásának ügyével.⁴¹ Azt az ábrázolás hitelessége révén történeti, valamint művészi szempontból is megfelelőnek találta,⁴² honoráriumként 1000 frt-ot ajánlott fel.⁴³ Schickedanz a felajánlott összeget elfogadta,⁴⁴ amelyet végül 1893. július 12-én fizették ki neki.⁴⁵

A budapesti látképekre kiírt pályázat és az annak kapcsán rendelt képek története ezzel be is fejeződne, ha Schickedanz – aki a megrendelések reményében az 1885. január 10-i zsűrin nagy méretben történő megfestésre ajánlott mind a négy képét valóban megfestette 100x150 cm-es méretben – 1900. február 3-án kelt levelében a Ferenciek terén állott Atheneum-házat ábrázoló festményét fel nem ajánlja Rózsavölgyi Gyula alpolgármesterek, a képzőművészeti bizottság elnökének.⁴⁶ Az időzítés és a képválasztás nem volt véletlen, hiszen az Erzsébet híd építésével együtt járó belvárosi rendezések kapcsán éppen ekkor bontották le a képen szereplő épületet. Schickedanz a képet „az annak idején előirányzott 1200 frt-nyi tiszteletdíjért” kívánta eladni. A képzőművészeti bizottság 1900. október 15-én foglalkozott az ajánlattal, és azt javasolta a tanácsnak, hogy vásárolják meg a képet, ha azt a művész legfeljebb 1600 K-ért (=800 frt) átengedni hajlandó.⁴⁷ Schickedanz 1900. december 17-én beleegyezett az 1600 K árba,⁴⁸ minekutána a tanács 1900. december 20-i ülésén – a képzőművészeti bizottság javaslatára (!) – már csak 1200 K-t (=600 frt) ajánlott.⁴⁹ Schickedanz beleegyezett ebbe a végül is felére redukált összegbe,⁵⁰ és így a tanács 1901. január 9-én már a Fővárosi Múzeum számára megvette Schickedanz Albert Ferenciek terét ábrázoló 100x150 cm méretű olajfestményét.⁵¹ (Talán ez az egyik első kép, amelyet *közvetlenül a múzeum számára vásároltak*.)

„A pályázat lejártával a bíráló bizottmány konstataulta, hogy a pályázat nemcsak qualitativ, hanem quantitativ is sikerült”,⁵² azt az előre kitűzött célját azonban, hogy lendületet adjon „a festészet ezen kiváló és reális természetű fájának művelésére”,⁵³ aligha érte el. A 18 résztvevő és 66 pályamű számszerűleg jó eredmény volt, igaz, hogy mindössze egy tekintélyes mester volt a pályázók között, s őt is ki kellett zárni előzetesen a pályázatból. Vol-

tak a pályázók között jócskán jelentéktelen nevek, szép számmal a műkedvelés határán mozgó rajztanárok,⁵⁴ de vitathatatlanul megjelentek a később jelentőssé váló ekkor még kezdő festők is.⁵⁵ A pályázat abszolút győzteseiben azonban az építész alapképzettségű, festő ambíciójú, korábbi éveiket az Ybl-irodában, főleg távlatok és dekorációk festésével töltő ismert, de még nem befutott művészek, Nadler Róbert és Schickedanz Albert voltak. (A figyelemmel kísért 17 év alatt városkép-pályázat kapcsán elköltött 10.100 frt-ból 6300 frt-ot ők ketten kaptak meg, csaknem egyenlő arányban.⁵⁶) Nadler minden bizonnyal a pályázaton elért sikere kapcsán jutott az 1885. évi Országos kiállítás megfestésének – szintén jól jövedelmező – feladatához, és ezen a sikeren alapult későbbi szakmai elismertsége. Schickedanz, akinek nem volt módjában akadémiai festői tanulmányokat folytatni, ekkor lett festőként is elfogadott, és a mai napig is e képek révén tartja nyilván nemcsak építészként, hanem festőként is – annyira-amennyire – a szakmai köztudat.

Az „építészeti festészet” részletező száraz előadásmódot kívánt, amely leginkább az építészeti rajzoló vagy távlatfestői gyakorlattal rendelkezőknek kedvezett, és a „festői látásmódú” alkotóktól állt a legtávolabb. Nem lehet véletlennek tekinteni, hogy a három képet bemutató Mednyánszky László sem a díjazásnál, sem a megrendelésnél, sem a vásárlásnál szóba sem került.

Annai eredménye feltétlenül lett a pályázatnak, hogy a „folyton épülő és fejlődésben változó főváros” akkori „képéről érdekes történeti becsű részletek” maradtak „az utókor-nak”, amelyek több mint 30 kép esetében „mint érdekes kiállítási tárgyak is jó sikerrel (...) érvényesíthetők”.⁵⁷ Kortörténeti dokumentumként azonban a nem sokkal korábban föltűnt Klósz György fotói nemcsak felveszik a versenyt a festményekkel, hanem sokszorosan felül is múlták azokat. A fővárosi tanács és kebelében a képzőművészeti bizottság is tisztában lehetett ezzel, vagy legalább is érzékelte ezt, mivel a 12 képből álló festménysorozat teljesebbé tételének ügyét lassan hagyta elaludni, míg Klósz Györgynek 325 felvétel elkészítésére adott megbízást.⁵⁸

A festészet egy-egy ágának fellendítését célzó történeti- és egyházi-festészeti pályázatok 1870-től, illetve 1880-tól kezdve évenként ismétlődtek; a városképpályázat egyszeri volt, és próbálkozás sem történt a megismétlésére.

FÜGGELÉK

Felhívás pályázatra.

Budapest főváros tanácsa a főváros főleg beépített területének kiválóbb szebb pontjait olajfestményű távlati képekben s a sorozatot egyelőre 12 képben tervezve – megörökíteni szándékozván, pályadíjakat tűz ki és pedig egyet 500, egyet 300, és egyet 200 frttal oly színvázlatok bemutatására, melyek alapján a teljes nagy képek elkészíttetése iránt a megbízások kiadhatók lesznek. –

A feltételek a következők:

1.) A kitűzött díjakra csak Magyarországon született vagyis magyar művészek pályázhatnak legalább 60 centiméter széles olajszín vázlatokkal olyképp felfogva, hogy azok a másfél méter széles és egy méter magas méretben tervezett és egyenkint 1200 frt, azaz egyezerkettőszáz forinttal díjazandó festmények (: végleges kidolgozás :) alapjául szolgálhassanak. –

2.) A felveendő pontok megválasztása a pályázó művészek szabad tetszésére bízatik.

3.) A díjak a viszonylagosan legjelesebb, de e mellett határozott műbeccsel bíró pályaműveknek, s csak is az esetre fognak kiadatni, ha az illető művész legalább két színvázlatot küldött be. –

4.) A vázlatok a szerző tulajdonában maradnak. –

5.) A főváros fenntartja magának azon jogot, hogy a díjazástól függetlenül tehesse megrendelését, valamint a pályázó művész által választott pontok szabad felhasználását is. –

6.) A pályázat nyílt: ugyanazért névtelenül s a cím megadása nélkül beküldött pályaművek nem fognak figyelembe vétetni. –

7.) A pályaművek folyó 1884. évi október hó 1-ső napjáig Gerlóczy Károly alpolgármester úrhoz, mint a képzőművészeti állandó bizottmány elnökéhez (: Budapest, lipót-utczai városház, II. emelet 21. sz. a. :) küldendő be. –

8.) A pályaművek felett bíráló választmány 9. tagból álland, melynek két tagját az orsz. magyar képzőművészeti társulat, két tagját a magyar mérnök és építész egyesület, öt tagját pedig a fővárosi képzőművészeti állandó bizottmány a saját kebeléből választandja meg.

Ezen bíráló választmány még a nyár folyamán fog megalakítani és tagjainak névsora legkésőbb augusztus végéig a hírlapokban leendő közzététel útján a pályázók tudomására fog hozatni.

Ezen választmány a pályaművek fölött folyó év október hó végéig – titkos szavazás útján tekintet nélkül a jelenlévők számára, viszonylagos többséggel dönt – s az általa oda ítéendő díjak 8. nap alatt a pályadíjnyertes művészek számára kiutalványoztatni fognak. –

Ezek közlésével – általában, s lehetőleg a felhívás egy példányainak boríték alatt, saját címükre szóló megküldésével – egyenkint és különösen is – felhívatnak az összes – akár itt benn lakó, akár külföldön tartózkodó festő művész urak miszerint a magyar hazai festő művészetnek támogatása céljából általában s a távlati képfestés műfajának művelése iránti érdekeltség felébresztése céljából különösen nagyérdekű és jelentőségű eme pályázaton minél több vázlat beküldésével részt venni szíveskedjenek. –

Budapest főváros tanácsának 1884. évi május hó 6-án tartott üléséből.

Kamer Mayer Károly s.k.
polgármester

24189
1884.-III. számhoz.

A pályaművek azonosító jegyzékének alapjául szolgáló források

1. „Pályaművek (vázlatok) a budapesti látképek tárgyában.” A pályázatra beküldött művek jegyzéke. „Összeállítá: Rózsa Péter” tanácsnok. A művészek 1-19. sorszámmal, a művek 1-67. sorszámmal jelölve. Egyidejűleg törölve 3. Böhm Pál, 5. sz. (a mű címe már nincs is feljegyezve). Hiányzik a címek közül a 47-53. sz. (Nadler R. művei közül 7 db.) BFL. IV. 1403. m. 11/1884. cs. ügyiratszám nélkül.

2. „Jegyzéke a budapesti látképek iránt kiírt pályázat folytán 1884. dec. 31-ig beérkezett pályamű vázlatoknak, s azok tárgyának rövid leírása.” Egyoldalas, félbemaradt jegyzék. A művészek I-II., a művek 1-4. sorszámmal jelölve. (A 4. sz. már nincs kitöltve.) Az előző jegyzék melléklete. BFL. IV. 1403. m. 11/1884. cs. ügyiratszám nélkül.

3. „Kimutatása a fővárosi hivatalokban előzetesen feljegyzett olajfestményeknek és olajnyomatoknak.” Eredetileg 4 oldalas lista 67 tétellel. Hitelesítette 1888. aug. 21-én Lukács Ignác. Utólagos kiegészítésekkel, amelyek jól elkülöníthetően elütnek az eredeti lista írásmódjától. A kiegészítések nem datáltak. Csoportok: I. Budapest látképei, 1-15. sz., II. Kiállítási képek, 16-24. sz., III. Történelmi és genre képek, 25-27. sz., IV. Arcképek, 28-67. sz. A képekre vonatkozó adatok: cím, találhatóság helye, szerző, vétel éve, vételi ár frt. (Az adatok helyenként hiányosak.) BFL. IV. 1403 m. 55/1888-94. cs. ad 6687/ mh. sz.

4. A kimutatás későbbi, kiegészített változata. Datálatlan. Csoportok: I. Budapest látképei, 1-23. sz., II. Kiállítási képek, 24-32. sz., III. Történelmi és genre képek, 33-35. sz., IV. Arcképek, 36-76. sz., V. Szobrok, 77-88. sz. A művekre vonatkozó adatok: cím, találhatóság helye, szerző, vétel éve, vételi ár frt. (Sok adat hiányzik. A vételi évek között 1888 utáni évszám nem szerepel: pl. a budapesti látképek között 16-23. sorszámon szereplő műveknél ez a rubrika kitöltetlen, akárcsak a találhatóság helye.) A lista 1. 20. sz. a. szerepel Schickedanz Albert: Mátyás templom c. képe 1000 frt vételárral, tehát a lista 1893. júl. 12. után készült. BFL. IV. 1403. m. 55/1888-94. cs. ügyiratszám nélkül.

5. Képzőművészeti tárgyak leltára. 8 oldalas összeállítás. Datálatlan. Csoportok: I. Olajfestmények (I. rangú) 1-59/b. sz., II. Olajfestmények (II. rangú) 1-32. sz., III. Olajfestményvázlatok 1-21. sz., IV., Aquarellek (I. rangú) 1-10. sz., V. Aquarellek (II. rangú) 1-29. sz., VI. Réz-, acél-, fametszetek 1-17.

sz., VIII. Szoborművek 1-15. sz. A képekre vonatkozó adatok: cím, szerző, találhatás helye, magasság cent., szélesség cent., jegyzet. (A szobroknál méretet nem tüntettek fel.) A képek méretét kerettel együtt adták meg. A jegyzetek nagyrészt a keretek állapotára vonatkoznak. A datálásra vonatkozóan I. a 4. sz. a kimutatás kiegészített változatánál írottakat. (1893. júl. 12. után) BFL. IV. 1403 m. 55/1888-94. cs. ügyiratszám nélkül.

6. Jelentés 25-26 és 114-115.

7. „Budapest főváros tanácsa által 1884. évi május 6-án 24.189 és június 19-én 31.577 sz. a. hirdett pályázat folytán beküldött olajszínvázlatok ügyében egybehívott bíráló választmány 1885. január 10-én tartott ülésének jegyzőkönyve.” BFL. IV. 1403 m. 11/1884. cs. ügyiratszám nélkül.

8. A 32.739/1885-III. sz. 1885. jún. 9-én kelt tanácsi határozat. BFL. IV. 1403. m. 12/1884. cs.

9. Vonatkozó múzeumi leíró kartonok.

I. Az 1884-85. évi budapesti látképpályázaton szereplő művek (olaj színvázlatok)

I. Aggházy Gyula

1. *Mátyás templom*. Budavári Nagyboldogasszony-templom címen BTM 55.128.1 Ltsz. o.v. 99.3x60 cm. Vétel a Bizományi Áruházból (1955) 708.— Ft

2. *Albrecht út*. Lappang. Az 1885. jan. 10-i pályázati zsűrin a harmadik díjra jelölt egyik kép volt. Ugyanekkor szóba jött a nagy méretben való megfestésre ajánlott képek között is. (13. helyen)

II. Böhm János

3. *Kerepesi út*. Lappang

4. *Budai látkép (alsó)*. Lappang

III. Böhm Pál (5. sorsszám már az eredeti kéziratán törölve)

IV. Balló Ede

6. *Calvin tér*. Azonos címen BTM 20.335 Ltsz. o.v. 38,5x62 cm, özv. Balló Edéné ajándéka 1941.

7. *Várkert bazár*. Várkert-rakpart címen BTM 20.334 Ltsz. o.v. 38,5x62 cm, özv. Balló Edéné ajándéka 1941.

8. *Vár*. Lappang

9. *Ferenc József tér*. Lappang

10. *Petőfi tér*. Petőfi téri piac címen BTM 1135 Ltsz. o.v. 50x70 cm. A pályázatra beküldött vázlatot (ekkor Rakpart a Petőfi térnél címmel jelezve) 200.— frt-ért vette meg a fővárosi tanács 1885. július 9-én. A VIII. tanácsi üo. egyik helyiségében volt. 1904-ben átengedés útján került a Fővárosi Múzeumba.

V. Feszty Árpád

11. *Kerepesi út*. Lappang

12. *Budai (alsó) látkép*. Lappang. Az 1885. jan. 10-i pályázati zsűrin szóba került a nagy méretben való megfestésre ajánlott képek között (12. hely)

13. *Lánchíd*. Azonos címen BTM 1334. Ltsz. o.v. 59,5x92 cm. Az 1885. jan. 10-i pályázati zsűrin a harmadik díjra jelölt egyik kép volt, ugyanekkor szóba került a nagy méretben való megfestésre javasolt képek között is. (11. helyen) A pályázaton szereplő vázlatot (ekkor a Lánchíd éjjel címmel jelölve) 200.— frt-ért vette meg a fővárosi tanács 1885. július 9-én. Az I. tanácsi üo. egyik helyiségében volt. 1906-ban átengedés útján került a Fővárosi Múzeumba.

14. *Hídő Pesten*. Lappang

VI. Gyöngyvirági Zseni

15. *Krisztinaváros*. Lappang. — A képet a pályázatnál nem vették figyelembe, mert a művész a kiírástól eltérően csak egy képet küldött.

VII. Györök Leo György

16. *A Lánchíd Budáról*. Lappang

17. *Garnison templom*. Helyőrségi templom címmel BTM 832 Ltsz. 45x61 cm. o.v. A pályázatra beküldött vázlatot az Albrecht utat ábrázoló párjával együtt összesen 300.— frt-ért vette meg a fővárosi tanács 1885. július 9-én. A kép az 1888-as kimutatásban 100 frt értékkel szerepel. A III. tanácsi üo. egyik hivatali helyiségében volt. 1902-ben átengedték a Fővárosi Múzeumnak.

18. *Albrecht út*. A pályázatra beküldött vázlatot (ekkor „Albrecht út fent” címmel jelölve) 1885.

július 9-én megvette a fővárosi tanács a Garnison templom című párjával együtt összesen 300 frt-ért. A *kimutatásban* 200 frt értékkel szerepel. A kép a III. tanácsi üo. egyik helyiségében volt. A *leltárban* nem szerepel. A BTM 13.467 Ltsz. van egy Győrök Leó által festett azonos című kép, o.v. 65x95,5 cm. Ez a leírókarton tanúsága szerint 1922-ben csereajándék útján került a múzeumba.

VIII. Irinyi Sándor

19. *Vigadó tér*. Lappang

20. *Eötvös tér*. Ferenc József (Belgrád) rakpart címmel a BTM 16.505 Ltsz. o.v. 36x60 cm. 1933-ban vétel útján (Spitzer Jenőtől) került a múzeumba. (Iványi a beadott képekhez mellékelte jegyzékén „Részlet a pesti Dunaparttról” címmel jelölte a képet.

21. *Calvin tér*. Lappang

IX. Lechner Gyula

22. *Ferenciek tere*. Lappang

23. *Újvilág-utca (Sas)*. BTM 2.491 Ltsz. o.v. 40x56,2 cm. Vétel 1909-ben Lechner Gyulától.

24. *Rózsa tér (jobbira)*. BTM 591 Ltsz. Azonos címen o.v. 40x60 cm. A pályázatra beküldött vázlatot a Sebestyén tér című párdarabjával együtt összesen 300.- frt-ért vette meg a fővárosi tanács 1885. július 9-én. A *kimutatásban* 150.- frt érték megjelöléssel szerepel (13. sz. a.) szerző nélkül, a találhatás helyeként „Lechner Gyula rajziskolai tanár”. A *leltár* jelöli Lechner szerzőségét, de nem jelöli a találhatás helyét. A tanácsi VII. üo. 1900-ban adta át a képet a Fővárosi Múzeumnak. (A Fővárosi Képtár háborús veszteségeinek jegyzéke 32. o. No 459. azonos című, méretű és technikai, 349 Ltsz. képet jelez. A meglévő képen lévő szakleltári szám: 349. A kép azonos.)

25. *Rózsa tér (balra)*. Sebestyén tér címen a BTM 592 Ltsz. o.v. 40x60 cm. A pályázatra beküldött vázlatot a Rózsa tér című párdarabjával együtt összesen 300.- frt-ért vette meg a főv. tanács 1885. július 9-én. A *kimutatásban* 150.- frt érték megjelöléssel szerepel Rózsa tér címen (14. sz.) szerző nélkül, a találhatás helyeként „Lechner Gyula rajziskolai tanár” szerepel. A *leltárban* Rózsa tér a Sebestyén tér felé címen szerepel, itt jelölik Lechner szerzőségét, de a találhatás helyét nem. A képet 1900-ban a tanácsi VII. üo. adta át a Fővárosi Múzeumnak.

26. *Petőfi tér*. BTM 3.678 Ltsz. o.v. 40x59,5 cm. Vétel özv. Weiszberger Miklósnétól 1908.

27. *Nemzeti Színház bérháza*. Lappang

28. *Nagy-Kristóf*. BTM 2.492 Ltsz. o.v. 40,5x60 cm. Az 1885. január 10-i pályázati zsűrin szóba került a nagy méretben való megfestésre javasolt képek között (Váci utca a Kristóffal) 16. helyen. A Fővárosi Múzeum 1909-ben vásárolta meg Lechner Gyulától.

29. *Gizella tér*. Lappang

X. Ligeti Antal

30. *Budapest látképe (Budáról, felső)*. BTM 1303 Ltsz. o.v. 60x90 cm. Az 1885. jan. 10-i zsűrin Ligeti képeit nem vették figyelembe, mert a kiírással ellentétben madártávlati képeket küldött. Ligeti a beadott képekhez mellékelte levelében képét így jelöli: „Látkép, amelynek felvételi pontja a Mátyás hegy Ó-buda felett”. A kép megvételének időpontját akta nem igazolja. Jelentés nem említi (1890), míg a 1888-as *kimutatásban* szerepel Ligeti: Budapest látképe, amely az alpolgármesteri helyiségben található, és 1886-ban vették 250.- frt-ért. A *leltárban* az olajfestmény vázlatok között szerepel 13. sz. a. Ligeti: Budapest látképe 1884-ben c. képe 74x116 cm mérettel (A méret itt kerettel értendő). Találhatási helyül ceruzával „Matuska” (alpolgármester?) van jelölve. A képet 1906-ban az alpolgármesteri hivatalból adták át a Fővárosi Múzeumnak.

31. *Budapest látképe (Soroks. ágról, alsó)*. Lappang. A pályázatra beküldött vázlat Ligeti levele szerint: „az akkoron úgynevezett Lager ispotálytól 1864-ik évben eszközölt felvételi tanulmányaim alapján készült”; elfogadás esetére egyben felajánlja, hogy elkészíti az aktuális állapotot megörökítő párdarabot, amelyben akkor a vasútépítés akadályozta. Az 1885. január 10-i zsűri, amely a képet mint pályaművet nem vette figyelembe, egyben javasolta, hogy festessék azt meg nagy méretben, mint bevezetést a megrendelendő képsorozathoz. (Erről I. később II. 1.)

XI. Löschinger Zsigmond

32. *A Lánchíd Budáról*. Lappang

33. *Alagút homlokzata*. Lappang

XII. Mednyánszky László

34. *Váci út*. BTM 16.244 Ltsz. o.v. 47,5x67,5 cm. Vétel Szilárd Vilmos régiség kereskedőtől, 1932.

35. *Lánchíd*. A BTM 22.678 Ltsz. o.v. 49,5x66,5 cm.

36. *Vár*. Budai Dunapart címen leírt kép a két pályázati kép közül bármelyikkel azonos lehet, mert többek között a Lánchíd és a Vár is szerepel rajta. A méret valószínűsítheti, hogy pályázati képről van szó, de *nem tekinthető bizonyosnak* bármelyikkel való azonossága sem. A képet 1942-ben az Almássy-Teleki aukción vásárolták a Fővárosi Múzeum részére.

XIII. Molnár Géza

37. *Ferenciek tere*. Lappang. (Az 1885. jan. 10-i pályázati bírálaton nem vették figyelembe, mert a kiírástól eltérően csak egy képet küldött be festője.)

XIV. Molnár József

38. *Várkert*. Lappang

39. *Calvin tér*. Lappang. A pályázaton a kép harmadik díjat nyert, majd festője megbízást kapott a kép nagybani megfestésére. (Erről I. később II. 2.)

XV. Nadler Róbert

40. *Bomba tér*. BTM 18.418 Ltsz. o. fa 39,5x60 cm. A képet 1938-ban vette a Fővárosi Múzeum Donáth Sándortól. A pályázat első díját részben ezért a képért kapta Nadler. Elsőként ennek a képnek a nagy méretben való megfestését rendelték meg nála. (Erről I. később II. 3.)

41. *Vár (Albrecht út)*. BTM 820 Ltsz. o. fa 40x60 cm. A képet a zsűri nagy méretben való megfestésre ajánlotta. A Fővárosi Múzeum részére 1902-ben vették meg a képet Réti Zsigmondtól.

42. *Várkert rakpart (felülről)*. BTM 19.194 Ltsz. o. fa 39x60 cm. A képet 1940-ben vették a Teleki-Kállay aukción. A pályázat első díját részben ezért a képért kapta Nadler, a zsűri ezt a képet is javasolta nagy méretben való megfestésre.

43. *Lánchíd fő budairól*. A Lánchíd budai hídfője címen a MNG 52.3 Ltsz. o. fa 39,3x60 cm. A képet a zsűri nagy méretben való megfestésre ajánlotta. A kép a Ráth György Múzeumból 1951-ben került a Szépművészeti Múzeumba (gyűjtőkori átrendezés során) és onnan a teljes magyar anyaggal 1957-ben a MNG-ba.

44. *Várkert rakpart (alulról)*. Lappang.

45. *Calvin tér*. Bp. Magántulajdon. o. fa 37x58 cm. A kép szerepelt 1916-ban a Szent György cég aukcióján.

46. *Lánchíd a budai bombaterről*. Lappang.

47-53. sz. alatt nem szerepelnek a jelzett Nadler képek címei. Volt tehát hét darab olyan pályázati kép, amelyeket cím szerint sem ismerünk.

„Gellérthegy utca...” Budapest DNY-ról” címmel jelzett kép (BTM 17.166 Ltsz. o. fa 39,5x60 cm.) a téma a technika és a méret alapján e pályázati képek közé sorolható. A képet Steiner Lajostól 1935-ben vette meg a Fővárosi Múzeum.

Valószínűleg kellett lennie egy képnek, amely a várat a Tabán felől ábrázolta, amely kép alapján nagy méretű képet rendeltek 1890-ben Nadlertől. (Erről I. később II. 4.) A pályázati kép lappang.

XVI. Schandi Gyula

54. *Budai realiskola*. Lappang

55. *Mátyás templom az Albrecht útról*. Lappang.

XVII. Schickedanz Albert

56. *Szt. Háromság tér*. (Mátyás templom) Lappang. A pályázat második díját részben e képért kapta Schickedanz. A kép nagy méretben való megfestését 1890-ben rendelte meg a tanács. (Erről I. később II. 6.)

57. *Opera*. BTM 24.166 Ltsz. o. v. 63x87 cm. A képet Kováts Józsefné sz. Schickedanz Vilmától vette meg 1944-ben a Fővárosi Múzeum.

58. *Küttel ház (Torony és Duna u.)* BTM 24.164 Ltsz. „Haltér, a legrégebbi pesti ház” címen o. v. 64,8x85,5 cm. A képet a zsűri nagy méretben való megfestésre ajánlotta, a megbízást 1885. februárban kiadták. (Erről I. később II. 5.)

59. *Kötő és Galamb u. (sarok)*. BTM 24.165 Ltsz. „Péterffy-palota (Kriszt-ház)” címmel. o. v. 76,5x64 cm. A pályázati képet Kováts Józsefné Schickedanz Vilmától 1944-ben vette meg a Fővárosi Múzeum.

60. *Nagymező u. (iskola)*. BTM 14.848 Ltsz. o. v. 60x80 cm. A pályázat második díját részben ezért a képért kapta Schickedanz, a zsűri a képet nagy méretben való megfestésre ajánlotta, de a megbízást nem adták ki. Schickedanz megfestette a képet nagy méretben is. (Erről I. később II. 8.) A pályázati képet 1927-ben vette a Fővárosi Múzeum.

61. *Ferenciek tere*. Lappang. A képet nagy méretben való megfestésre ajánlotta a zsűri, a megren-

delést nem adták ki. Schickedanz megfestette a képet nagy méretben is. (Erről l. később II. 7.)

62. *Margitszigeti fürdő*. Lappang

XVIII. Spányi Béla

63. *Várkert rakpart*. Lappang

64. *Margithíd*. Lappang

65. *Budai látkép a Nákó házra*. Lappang

XIX. Tölgyessy Arthur

66. *Sugárút a rond térről*. BTM 831. Ltsz. o.v. 56x80 cm. „Andrássy úti Körönd” címen. A képet nagy méretben való megfestésre ajánlotta a zsűri. A pályázati képet 1885. június 9-én 200.- frt-ért megvette a tanács. A tanácsi III. üo.-on nyert elhelyezést, onnan 1902-ben adták át a Fővárosi Múzeumnak.

67. *Akadémia*. Lappang

II. A fővárosi látképekre hirdetett pályázattal kapcsolatosan későbbiekben megrendelt, illetve megvett képek.

Ligeti Antal (1) *Budapest távlata 1864-ben*. BTM „Buda és Pest címmel 1300 Ltsz. o.v. 100x150 cm. Havas Sándor előterjesztésére, a képzőművészeti bizottmány javaslatára a tanács 1887. okt. 20-án 1200 frt-ért vette meg a képet, a polgármesteri fogadóteremben nyert elhelyezést, a polgármesteri hivatal 1906-ban adta át a Fővárosi Múzeumnak.

Molnár József (2) *Calvin tér*. BTM 1312 Ltsz. o. v. 100x150 cm. A képet 1885. február 5-én rendelte meg a tanács. A leszállított és elfogadott képért az 1200 frt tiszteletdíjat 1886. február 10-én engedélyezték. A képet a III. tan. üo.-on őrizték. 1906-ban a mérnöki hivatalból került a Fővárosi Múzeumba.

Nadler Róbert (3) *Bomba tér* BTM 1304 Ltsz. o.v. 104x154 cm. A képet 1885. február 5-én rendelte meg a tanács. A beszállított képért járó 1200 frt tiszteletdíj kifizetését 1887. október 19-én engedélyezte a tanács. A képet a polgármesteri helyiségben őrizték, 1906-ban az I. alpolgármester hivatalos helyiségéből adták át a Fővárosi Múzeumnak.

(4) *Királyi várak a Krisztinaváros felé*. BTM „Tabán és várhegy” címen 1309 Ltsz. o.v. 106x155 cm. A képet 1890. május 7-én rendelték meg Nadlernél. Az 1200.- frt vételárat 1893 februárban fizették ki. A leltárban Budavár a Krisztinavárosból címen szerepel. Akkor a II. alpolgármester helyiségében őrizték. A tanácsi I. üo. 1906-ban engedte át a képet a Fővárosi Múzeumnak.

Schickedanz Albert (5) *Torony és Duna utca sarok*. BTM „Haltér, a legrégebb pesti ház” címen 1311 Ltsz. o.v. 101x151 cm. A képet a tanács 1885. február 5-én rendelte meg, a beszállított, elfogadott kész képért az 1200 frt tiszteletdíj kifizetését 1886. február 10-én engedélyezte. A képet a tanácsi III. üo. helyiségeinek egyikében őrizték, 1906-ban a tanácsi X. üo. engedte át a Fővárosi Múzeumnak.

(6) *Mátyás templom*. BTM „Szentháromság tér” címen 1305 Ltsz. o. v. 101x151 cm. A képet 1890. január 6-át követően rendelték meg Schickedanznál, aki 1892. május 10-én jelentette, hogy elkészült a képpel és megvételre ajánlja. Az 1000.- frt tiszteletdíj kifizetését 1893. július 12-én engedélyezték. Elhelyezéséül Lechner Lajos főmérnök középítési igazgató hivatali helyiségét jelölték ki. Leltár szerint a mérnöki hivatalban volt, 1906-ban az I. alpolgármesteri hivatalból engedték át a Fővárosi Múzeumnak.

(7) *Ferenciek terén állott Atheneum*. BTM „Ferenciek-tere” címen 643. Ltsz. o.v. 101x151 cm. A képet 1900 február 3-án ajánlotta fel Schickedanz megvételre a képzőművészeti bizottságnak. A képet 1901. január 9-én vették meg 1200 K (=600 frt!) a fővárosi múzeum számára. A képen 1887-es évszám szerepel.

(8) *Nagymező utca*. A Terézváros címen, BTM 24.167 Ltsz. o.v. 95x146 cm. A kép feltehetően 1900 előtt készült, Kovács Józsefné Schickedanz Vilmától vette meg a Fővárosi Múzeum (1944).

JEGYZETEK

A jegyzetekben használt rövidítések

BFL. IV. 1403 m. = Budapest Főváros Levéltára.
Budapest Székesfővárosi Törvényhatóságának
iratai. A Képzőművészeti Bizottság iratai.

BFL. IV. 1407 b. = Budapest Főváros Levéltára.
Budapest Székesfőváros Tanácsának iratai. Tanácsi
ügyszályok központi irattára.

BTM = Budapest Történeti Múzeum Fővárosi
Képtára.

cs. = csomó

Fővárosi Képtár háborús veszteségeinek jegyzéke = Háborús műtárgyvesztesség-jegyzékek. IV. füzet. Bp. 1952.

Fővárosi Múzeum = A BTM jogelődje. Alakult 1887-ben. 1951. óta BTM.

Jegyzőkönyv = Budapest főváros tanácsa által 1884 évi május 6-án 24.189 és június 19-én 31.577 sz. a. hirdetett pályázat folytán beküldött olajszínezetű képek ügyében egybehívott bíráló választmány 1885. január 10-én tartott ülésének jegyzőkönyve. (BFL. IV. 1403 m. 11/1884 cs.)

Jelentés = A fővárosi képzőművészeti bizottság jelentése tízéves működéséről. (1880-1890) Bp. 1891.

Képzőművészeti Bizottság, vagy Bizottmány = A fővárosi képzőművészeti bizottság. A fővárosi közgyűlés által a tanács mellé kiküldött állandó bizottság. 1880-tól működött. Elnöke az I. alpolgármester.

Kimutatás = Kimutatása a fővárosi hivatalokban előzetesen feljegyzett olajfestményeknek és olajnyomatoknak. 1888. (BFL. IV. 1403 m. 55/1888-94 cs. ad 6687/mh. sz.)

Leltár = Képzőművészeti tárgyak leltára. 1894 (?) (BFL. IV. 1403 m. 55/1888-94. cs. ügyiratszám nélkül.)

OMKT = Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Sz. n. = Szám nélkül.

Tanács = Budapest főváros tanácsa. A fővárosi önkormányzat végrehajtó hatalmat gyakorló testülete. (=A fővárosi kormánya.) Tagjai a tanácsnokok.

Zsűri = A pályázat elbírálására 1885. január 10-én összeült bíráló választmány.

1. BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs. 24.184/1883-III. sz.

2. Jelentés 21.

3. Uo. 21-22.

4. BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs. sz. n. levélfogalmazvány. A képzőművészeti dotációt az 1881. március 3-án tartott közgyűlés legkevesebb évi 4000.- frt-ban határozta meg. Jelentés 5.

5. BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs. az OMKT 1656/1883 sz. 1884. január 31-én kelt levele és az ahhoz mellékelt pályázati hirdetmény tervezet.

6. Uo. 24.184/1884-III. sz. 1884. május 6-án kelt tanácsi határozat.

7. Uo. a 24.184/1884. sz. pályázati felhívás fogalmazványának hátoldalán található ceruzás feljegyzés.

8. A Jegyzőkönyv szerint a 24.188/84. sz. és 31.577/84. sz. alatt kibocsátott felhívások „a képzőművészeti társulat által összeállított név- és lakjegyzék alapján minden hazai festőművésznek saját címére boríték alatt megküldettek”.

9. A bírálóknál ez csak Schickedanz Albert (szül. Biala bei Bielitz, ma Bialsko Biala) esetében okozott problémát. „Szóba került az is, vajlon Schickedanz Albert a pályázatnál részt vehet-e a felhívás 1. pontja alapján s a választmány igenlő értelemben állapodott meg, minthogy Schickedanz, bár lengyel városban született, magyar művésznek tekintendő, miután szülei már előbb telepedtek meg hazánkban és ő m. kir. állami hivatalt visel.” (Jegyzőkönyv.) Megjegyzendő, hogy Schickedanz Albert apja, Sch. Ferdinand magyar honossága

1849-ben kelt, és azt a Kézsmárk város tanácsa által aláírt bizonyítvány igazolja. (Falvy Lászlóné tul.)

10. Pl. Balló Ede: Calvin tér, o. papírlemez, 26,3x31,2 cm. BTM 20.337 Ltsz.

11. Pl. Ligeti Antal: Buda és Pest, o.v. 100x151 BTM 1300 Ltsz.

12. Ezért Gyöngyvirági Zseni és Molnár Géza műveit nem vette figyelembe a zsűri.

13. BFL. IV. 1403. m. 12/884. cs. 31.577/84 sz. 1884. június 19-én kelt tanácsi határozat; BFL.

IV. 1407/b. $\frac{31.577}{3271-III}$ / 84. sz. az 1884. június 19-i tanácsülés előadói íve.

14. BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs. 24.189/1884. sz. Pályázati felhívás. 1884. május 6. (L. Függelék 1.)

15. Mint a 13. jegyzet.

16. L. Jegyzőkönyv

17. A BFL. IV. 1403 m. 11/884. cs. iktatószám nélkül szerepel a Rózsa Péter tanácsnok által összeállított jegyzék „Pályaművek (vázlatok) a budapesti látképek tárgyában” címmel. Ebben a festők alfabetikus rendjében cím szerint felsorolja a képeket. Csak Nadlerrel tesz kivételt, akinek csak 7 képét sorolja fel, a második hetet csak sorszámmal (47-53) jelzi. Ezért nincs pontos információ Nadler összes beküldött képéről. E lista mellett van egy – minden jelzet nélküli – másik felsorolás: „Jegyzéke a budapesti látképek iránt kiírt pályázat folytán 1884. decz. 31-ig beérkezett pályaművázlatoknak s azok tárgyának rövid leírása” címmel. A listát a kézírás alapján feltételezhetően szintén Rózsa Péter készítette, de csak a 3. pontig jutott; a negyedik tétnél már csak a sorszámot írta le – és itt a lista megszakad. Ez igen sajnálatos, mert a rövid leírások igen jó támpontot nyújtanának az azonosításhoz.

18. Jegyzőkönyv.

19. BFL. IV. 1403 m. 11/884. cs. 1884. december 3-án kelt felkérő levél fogalmazvány. Sz.n.

20. Mint a 9. jegyzet.

21. Jegyzőkönyv.

22. A bizottság 1885. február 2-i ülésén javasoltakat l. Jelentés 24-26.

23. A Molnár József által megfestett Calvin tér esetében a várható átalakítás nem lehetett szempont, hiszen a képen a Nemzeti Múzeum mellett a kevéssel korábban épült Ybl féle két épület, a Geist-ház (1863-64) és a Pesti Hazai Takarékpénztár palotája (1872-74) is szerepel. De Molnártól – amennyiben megbízást akartak adni neki – ezt rendelhették. Schickedanz esetében tisztázatlanabb az indok, hiszen a Szentháromság téren ekkor már megkezdődtek az átépítések, természetes volt, hogy a képen a rögzített állapot rövidesen megváltozik; a festőnek egy év múlva már arra sem lesz lehetősége, hogy a helyszínen pontosítson vagy korrigáljon valamit. Mégis a belvárosi utcaképet rendelték meg tőle, holott a Torony és a Duna utca lebontása nem szerepelt a legközelebbi tervek között, és csak több mint tíz évvel később került sorra.

24. BFL. IV. 1407 b. $\frac{8141}{517-III}$ / 1885. sz.

25. Uo. $\frac{8326}{518-III}$ / 1885. sz.

26. Jelentés 24 és 25.

27. Uo. és BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs.

32.739/1885-III. sz. 1885. június 9-én kelt tanácsi határozat. A Jelentés 25. oldalán a megvásárlásra javasoltak sorából hiányzik Tölgyessy neve és a mű címe. Ez valószínűleg tévedés lehet, mert következésképpen 1200 frt-ról írnak, és a felsorolt összegek mindössze 1000 frt-ot tesznek ki. A 26. oldalon a megvásárolt művek felsorolásában s a vásárlást és a kifizetést engedélyező ügyiraton már egyaránt szerepel Tölgyessy műve. Győrök Leo György művei közül a megvásárlásra javasoltak között (Jelentés 25.) szerepel a „Garnison templom” és az „Albrecht út” összesen 300 frt értékben. A megvásárolt képek felsorolásában (Jelentés 26.) csak a „Helyőrségi templom” (=Garnison templom) 300 frt árral. A vásárlást és a kifizetést engedélyező ügyiraton (32.739/1885) „Helyőrségi templom” és az „Albrecht út fent” összesen 300 frt áron. A fővárosi képzőművészeti bizottsága tízéves fennállása alatt szerzett műtárgyak jegyzékében (Jelentés 115.) 12. sz. Albrecht út 200 frt, 17. sz. „Garnison templom a várban” 100 frt. A kimutatásban, amely a fenti jegyzék alapjául szolgálható ügyirat, azonos módon szerepel. A Leltárban Győrök L. Gy. művei közül csak a Garnison templom szerepel és csak ez a Győrök mű került a tanácstól a Fővárosi Múzeumba. Az ott őrzött Albrecht út c. Győrök-kép csereajándékként került 1922-ben a gyűjteménybe.

28. GÁBOR E.: Az epreskerti művésztelep. Művészettörténeti Értesítő 1990/1-2.

29. A vásárlásra vonatkozó ügyiratok nem találhatók a képzőművészeti bizottság nagyon hiányosan fennmaradt iratanyagában. A Jelentés 26. a vázlatok megvásárlását ismertető bekezdésben folytatólag minden kommentár nélkül közli: „Továbbá megvásároltatott Bruck Lajosnak a „Ferenc József rakpart a Petőfi térnél és a várhegy” című festménye is 1.100 frtért”. A Kimutatás a vásárlás éveként 1885-öt jelöli meg.

30. A nyolcvanas évek során különböző kezdeményezések történtek az irányban, hogy hazatérésre bírják a külföldön dolgozó művészeket. (Erről: mint a 28. jegyzet.) Nem zárható ki, hogy itt is hasonló gesztust láthatunk.

31. BFL. IV. 1407 b. $\frac{4565}{360-VII}$ /1886.

32. A pályadíjakról ítéltve a megrendelésekről is tárgyaltak a képzőművészeti bizottmány 1885. február 2-i ülésén, ahol felvetődött a gondolat, hogy az országos kiállítás látképét is meg kellene festeni. Először egy nagy kép megfestéséről volt szó 1200 frt tiszteletdíj ellenében. 1885. szeptember 27-én a bizottság úgy ítélte, hogy egy képen nem lehet megfelelően megörökíteni a kiállítási épületeket, ezért azt javasolta, hogy a nagy kép helyett, annak áráért 8 kis kép készüljön 150 frt. Végül mind a két változatra adtak megbízást, és Nadler 1886. november 17-én a 8 kis képért, majd 1887. október 19-én a kiállítási nagy képért megkapta a kétszer 1200 frt-ot. (BFL. IV. 1407/b $\frac{8327}{519-III}$ /1885. február 5.; 42.585/1885-III. okt. 22.; $\frac{38053}{3805-VII}$ /1886.

nov. 17.; $\frac{36.421}{4660-VII}$ /1887. okt. 19.; továbbá: Jelentés 27-28, 115.) A BTM-ben található jelenleg az Iparcsarnokot és környékét ábrázoló nagy kép (1306 Ltsz.), a kis képek közül: az erdészeti csarnok (1307 Ltsz.), a mezőgazdasági pavilon (51.451.1 Ltsz.), a keleti pavilon (51.452.1 Ltsz.)

a képzőművészeti csarnok (=a kiállítási Múcsarnok, később Fővárosi Múzeum, 51.603.1 Ltsz.), a fővárosi pavilon (51.604.1 Ltsz.).

33. BFL. IV. 1403 m. 20/887. cs., továbbá BFL. IV. 1407 b. $\frac{36.422}{4662-VII}$ /1887. okt. 19.

34. BFL. IV. 1407/b $\frac{36.423}{4661-VII}$ /1887. okt. 20.

35. BFL. IV. 1403 m. 41/893 cs. $\frac{3}{I. alp.}$ /1890. jan. 6.

36. Uo. 42/893 cs. 19-1890 kmb. sz.

37. Uo. 35-1890 kmb. sz.

38. Uo. 1-1893 kmb. sz. a. Nadler 1893. január 4-i levele, amelyben írja, hogy a kép egy teljes éve kész és a Városházán el is van helyezve, pénzt azonban nem kapott. Kéri azt a kamatokkal együtt! Ue. sz. alatt a képzőművészeti bizottság átirata a tanácshoz 1893. február 15-én, amelyben közlik, hogy a Nadler féle kép elkészült, kifogástalan, az 1200 frt tiszteletdíj kifizethető.

39. BFL. IV. 1403 m. 41/1893 cs. a 46-1892 kmb. sz. akta (Schickedanz A. levele a képzőművészeti bizottsághoz) külsején ceruzával írott hivatalos feljegyzések és uo. 20-1890 kmb. sz. 1890. május 7.; L. még Jelentés 29., ahol megírtak a kezdeményezésként említik.

40. BFL. IV. 1403 m. 41/893 cs. 46-1892 kmb. sz.

41. Ua. számon a Bizottság értesítése Schickedanz Albrethez 1893. február 13.

42. Uo. 16-1893 kmb. sz. A Bizottság átirata a tanácshoz, 1893. június 16.

43. Mint a 41. jegyzet.

44. BFL. IV. 1403 m. 41/893 cs. 16-1893 kmb. sz. Schickedanz válaszevele Gerlőczy alpolgármesterhez 1893. február 26.

45. BFL. IV. 1407 b. $\frac{26.581}{3266-VII}$ /1893. július 12

46. Uo. $\frac{93.261}{10.842-VII}$ /1900. december 23.

47. Uo. az ügyirat külső oldalán 9/900 kmb. sz. okt. 15. kelt feljegyzés.

48. Uo. az ügyirat hátoldalán Schickedanz nyilatkozata.

49. BFL. IV. 1407 b. $\frac{93.261}{10.842-VII}$ /1900. december 20.

50. Uo. $\frac{1722}{195-VII}$ /1901. január 9.

51. Uo.

52. Jelentés 23.

53. Uo. 21.

54. Böhm János „festőművész, szabadkézi és mért. rajz tanár” (BFL. IV. 1403 m. 11/1884. cs. 169 /1884.); Irinyi Sándor „festész, főreáliskolai tanár Pécsen” (uo. $\frac{166}{I. alp.}$ /1884.); Lechner

Gyula rajziskolai tanár, Löschinger Zsigmond a bécsi Akadémián tanult, 1870-ben a temesvári főreáltanoda tanára (Vasárnapi Újság. 1870. 485.) 1870-ben részt vett a vallás- és közoktatásügyi minisztérium által hirdetett történeti festészeti pályázaton (LYKA K.: Közönség és művészet a századvégen, Bp. 1982. 55.) Gyöngyvirági Zseni (Eugénia) 1872-75-ig a Mintarajz tanoda növendéke volt. 1885-89-ig a női festészeti tanfolyamot látogatta u.o. Később kiállító művész volt.

55. Feszty Árpád, Mednyánszky László és Nadler Róbert.

56. A Kimutatás szerint Nadler 2.700.- (+500 pályadíj) Schickedanz 2.200.- (+300 pályadíj, +600.- 1901-ben) Molnár József 1200.- (+200.- pályadíj), Ligeti 1200.-, a többiek összesen 1200.- frt-ot kaptak.

57. Jelentés 21-22.

58. BFL. IV. 1403 m. 54/1892-96. További vizsgálat tárgya, hogy a városképfestők milyen mértékben támaszkodtak Klösz György felvételeire. Schickedanz Albert bizonyíthatóan használta azo-

kat. Képkivágásaihoz analógiát lehet találni a Klösz fotóalbumokban (BFL. XI. 916/5: No 536 – Torony és Duna utca sarok; No 74a – Szent Háromság tér; No 136 – Nagymező utca a terésvárosi templommal.) Utóbb a Schickedanz család által megőrzött hagyatékban megtaláltam a Torony és Duna utca sarkát, a Nagymező utcát és a Ferenciek terét ábrázoló Klösz fotók 1-1 példányát, rajtuk a perspektíva megszerkesztéséhez használt, berajzolt segédvonalakkal.

Eszter Gábor: Ausschreibung für Veduten in Budapest von 1884-1885

Der Hauptstädtische Rat von Budapest schrieb am 6. Mai 1884 einen Preis aus, die namhafteren Punkte der Stadt in Ölbildern darzustellen. Das erklärte Ziel war dabei, diesen – in Ungarn zu jener Zeit kaum praktizierten – Zweig der Malerei zum Aufschwung zu bringen, die auf diesem Gebiet tätigen Maler zu fördern, der Nachwelt ein authentisches Bild von der sich stets ändernden Hauptstadt zu vermitteln und gleichzeitig auch zu interessanten Exponaten zu gelangen. (Gegenstand der Preisausschreibung war betont die sog. Architekturmalerie und nicht die Landschaftsmalerie.) Bei der Ausschreibung waren in Öl gemalte, mindestens 60 cm breite Skizzen einzureichen. Es wurden je ein Preis von 500,-, 300,- und 200,- Gulden ausgesetzt, sowie Aufträge auf 12 Stück Gemälde großen Formats (100x150 cm) zu je 1200,- Gulden in Aussicht gestellt.

Auf die Ausschreibung hin gingen 66 Bilder von 18 Künstlern ein. Die Bewerber waren hauptsächlich junge, angehende Künstler und Zeichenlehrer, einige von ihnen wurden später namhafte Maler.

In der Jury, die am 10. Januar 1885 zusammentrat, waren der zum Hauptstädtischen Rat gehörende Kunstauschuß durch vier Mitglieder, der Ungarische Verein von Ingenieuren und Architekten sowie die Ungarische Gesellschaft für bildende Künste durch je zwei Mitglieder vertreten.

Der erste Preis wurde an Róbert Nadler, der zweite an Albert Schickedanz und der dritte an József Molnár vergeben. Sie haben auch den Auftrag bekommen, je ein großes Gemälde zu malen. (Anstatt der ursprünglichen zwölf Gemälde bestellte der Hauptstädtische Rat zunächst nur drei, im Jahre 1890 bekamen Nadler und Schickedanz den Auftrag über je ein weiteres Bild.) Die Träger des ersten und zweiten Preises waren von ihrer Grundausbildung her Architekten, beide arbeiteten eine längere Zeit hindurch als Bauzeichner, Perspektivenmaler und Dekorationsentwerfer im Atelier von Miklós Ybl, dem bedeutendsten ungarischen Architekten der Epoche. Der dritte von den Preisgekrönten war ein bekannter, älterer Maler.

Der Rat kaufte anlässlich der Ausschreibung von fünf Malern sieben Skizzen, die für zur Schmückung amtlicher Räumlichkeiten geeignet befunden wurden, im Werte von insgesamt 1200 Gulden.

Die bestellten bzw. gekauften Bilder befanden sich zunächst im Besitz des Hauptstädtischen Rates, in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts wurden sie dann allmählich dem im Jahre 1887 gegründeten Museum der Haupt- und Residenzstadt (dem Rechtsvorgänger des heutigen Budapester Historischen Museums) überlassen. Die anderen Bilder blieben Eigentum der Künstler und kamen teilweise in den Kunsthandel. Entweder von dort oder unmittelbar vom Maler bzw. von seinen Erben kamen später noch 18 Bilder ins Museum.

Der Anhang der Studie gibt die heutige Identifizierung der für die Ausschreibung angefertigten Werke.

Zu der Studie und der Identifizierungsliste wurden die zeitgenössischen Akten des Hauptstädtischen Archivs bzw. die beschreibenden Karteikarten des Historischen Museum und der Ungarischen Nationalgalerie benutzt.

Ady és a képzőművészet kapcsolata mind irodalmi, mind képzőművészeti szempontból izgalmas, többször és több oldalról is vizsgált téma.¹ Az Adyról készült portrék közül elsősorban Czigány Dezső rajza és egy fotóról jól ismert, de eddig magángyűjteményben lapangó Rippl-Rónai József vázlat-sorozat elemzésével szeretném az Adyról kortársai által kialakított kép néhány vonását árnyalni, melynek során érintőlegesen felmerül a különböző művészeti ágak egymásra hatásának kérdése is. Bár az elemzendő rajzok különböző megközelítésből születtek, megegyeznek abban, hogy a költő-szerepnek a kor által erősen meghatározott ideája jelenik meg bennük.

Czigány Dezső első portréján, mely a Franklin Társulat megbízásából 1907-ben készült a Vér és arany c. kötet címlapjához, Adyt a szimbolista írók és festők portrétipusához közelítve ábrázolta.² A szénrajzon a költő feje szinte lebegni látszik a térben, s a fekete háttérből kísértetiesen fehérlik elő. A keserű, gúnyos mosolyú száj, a nagy szemek a kiábrándultság, a spleen lelkiállapotára utalnak. A haj és a szemöldök íve erőteljesen, dekoratív ívben rajzolódik ki a fehér homlokon. Czigány a költő vonásait erősen stilizálta; a „halál rokonának” Adyját látjuk, az „elátkozottak” sorába tartozó költőt.

Horváth Béla Czigány Ady-portréiről írt tanulmányában életrajzi adatokkal is szolgál, melyből megtudjuk, hogy a kép keletkezésének idején ismerték fel Ady végzetes betegségét.³ Az arc hieratikusságát Horváth főnyciai aranyasmaskhoz hasonlítja. Czigány azonban valószínűleg a Franciaországban kialakult új portrétipushoz igazodott, melyet Felix Vallotton és a nyomában járó művészek formáltak ki. Vallotton Rémy de Gourmont *Le livre des masques*, *portraits symbolistes* c. művéhez rajzolt portréi (Paul Adam, J. K. Huysmans stb.) erős, határozott, szinte plakátszerűen kiemelő körvonalarajzra épülnek. Gyakran csak a fejet rajzolta meg.

Edvard Munch Mallarméről készült portréja (litográfia, 1896) is hatással lehetett Czigányra. Munch litográfiáján szintén lebegni látszik a fej, a magasan záródó ing alig látható, s a háttér nem fehér, amint Vallottonnál, hanem fekete, mint Czigány rajzán. Halálszimbolikával telített Munch 1895-ben készült Önarcképe (litográfia), melyen szintén fekete háttérből világít ki a fej, a lap alsó szintjén csontvázkar látható.⁴

A különböző kosztümös önarcképeket festő Czigány nem egyszerű portrét rajzolt. Ady szerepét ábrázolta a francia szimbolizmus heroikus és démonikus vonásokkal felruházott költő-ideálképéhez közelítve művét. A maszk mögé bújó művész – Adytól sem idegen – századfordulós toposzt is újrafogalmazta. A testtől leválasztott fej lebegése, az arc medúzaszerűsége, a halállal való párbeszédre való utalások a szimbolista portrékhoz tartozónak mutatják Czigány művét. Távoli példái azok a szimbolista művek, melyek a költőt a művészet Keresztelő Szent Jánosaként ábrázolták, mint Gustave Moreau (1865), majd Deville lantra helyezett Orfeuszfeje, Odilon Redon Mártírja (1877), s 1913-16 körül festett Orfeusza.

Ady Czigány-féle kiérlelt ideálportréjával szemben Rippl-Rónai József Adyról készült ismert művei vázlatok, különböző találkozások alkalmával készültek, az élmény közvetlenségét tükrözik. Adyt és Rippl-Rónait a közös harc és újítás tudata, baráti szimpátia és megbecsülés fűzte össze.⁵ Egy évvel korábban már megjelent egy „közös” kötetük is; H. Szederkényi Anikó, Haraszthy Lajos és Göndör Ferenc Hárman címen megjelenő munkájukhoz

Ady Endrétől kértek előszót és Rippl-Rónaitól címképet. A kortárs kritika, ahogy a Nyolcakkal, úgy Rippl-Rónaival is közönségre kiáltotta ki Ady törekvéseit, negatív és pozitív értelemben is.⁶ Személyesen csak 1909. november 7-én Kaposváron találkoztak, Ady felolvasó estjén. Ekkor Rippl-Rónai ceruza, illetve tollrajzot készített Adyról, egy hasonló beállítású rajza fametszet változatban vált ismertté.⁷ Lappang egy vagy két pasztell rajz is, melyek közül egyet 1917-ben ki is állítottak.⁸

A most előkerült, idáig csak reprodukcióból ismert három rajz ellenére is talán igazságtalan Rippl-Rónai Ady-ábrázolásáról – csupán a vázlatok alapján szólni, de a költő és a festő kapcsolatának írásos dokumentumai, jelentős irodalma mégis állásfoglalást kíván.

A két kiemelkedő művész kapcsolatával foglalkozó írások több fontos adatot felsorakoztatnak a két alkotó barátságára, párhuzamos törekvéseinek igazolására. Számomra különösen két tanulmány bizonyítja egymás művészetének mélyebb megértését. Egyik Rippl-Rónainak Ady szemeiről írt tanulmánya, mely a költőben kortársaihoz hasonlóan, a „széthulló magyarság tragikus szimbólumát” láttatja.⁹ Ady pedig kivételes pontossággal fedezi fel Rippl-Rónai művészetének Gauguin-hez visszavezethető gyökereit és ugyanakkor attól eltérő voltát. Mégis úgy érzem, hogy az írásokból, levelekből a Párizs-élmény tartalmi közössége, az új európai orientáció előtérbe helyezése mellett elsősorban a másság megbecsülése olvasható ki. Hasonló témájú műveik is, mint Rippl-rónai intim hangulatú kisvárosi képei és Ady Kaposvárott született Kisvárosok őszi vasárnapja c. verse alapvetően eltérő felfogást, alkotói módszert mutatnak. A Párizsban a „papucsos forradalmároknak” nevezett Nabikhoz vonzódó Rippl-Rónai, ha fel is ismerte Ady nagyságát, más művészeti szemlélet alapján dolgozott, művészi alkata eltér Adyétól. A Czigány-féle 1907-es rajzban megfogalmazott szimbolista dekadens költő szereptől való idegenkedését Adyról rajzolt karikatúrája is elárulja (Ady Párizsban).¹⁰

A magángyűjteményből felbukkant három portrévázlat különböző időben készült.¹¹ A legkorábbi profilból ábrázolja a költőt.¹² Beállítása – úgy tűnik – Székely Aladár 1912-13-ban készült fotóját ismétli. A fej hajlása, az arckifejezés, a száj sarkában megbújó mosoly, a homlokba hulló haj megegyezik a két portrén. Az orr és száj között Rippl-Rónai kissé megnyújtja az arc vonalát, s az ajkakat is teltebbnek rajzolja.

Rippl-Rónai további két akvarellal színezett kis rajza egyidőben készülhetett, erre utal a költő öltözete is.¹³ A legendás szem és haj Rippl-Rónai e vázlatain is középpontba került. A rajzot finoman színezte is, zöld nyakkendőt visel a költő. A Krúdy által byronosnak nevezett haj kócosan hullik a homlokába, szemöldöke és haja színe is barna.¹⁴ Az egyik vázlaton olvasható írás szerint abból az alkalomból készült, amikor Adyt megválasztották a Vörösmarty Akadémia elnökének, vagyis 1918. november 27-én.

A rajzok elhízott, magába roskadt férfit mutatnak. Egyik lesütött szemmel ábrázolja, mint a már említett Róma-villabeli rajz és fametszet. A másik rajzon óriásira tágult szemmel látjuk, de az Ady Endre szemei címen írt tanulmányával ellentétben, ahol költői hasonlatokkal írja le Ady „nagy nézésű okos szemeit”, a vázlaton mintha egy csipetnyi iróniával ábrázolná. Egy Ady halálakor adott nyilatkozata szerint utolsó találkozásai alkalmával sem hitte, hogy betegsége ennyire előrehaladott.¹⁵ Ezt a kijelentését ugyanakkor kevésbé valószínűsítik az akadémiai ülésről szóló beszámolók, melyek szerint beszédéből már csak néhány szót tudott elmondani.¹⁶ Néhány héttel később pedig Krúdy Gyula Ady „kitágult, másvilági szemét” írta le.¹⁷

A szenvedésben megszépülő, felmagasodó Adyt állítja elének Ferenczy Béni 1918 decemberében az alvó költőről készült rajzain.¹⁸ A már súlyosan beteg Adyt ábrázolja Tihanyi



73. Czigány Dezső: Ady Endre, 1907
(A Vér és Arany címlapja)

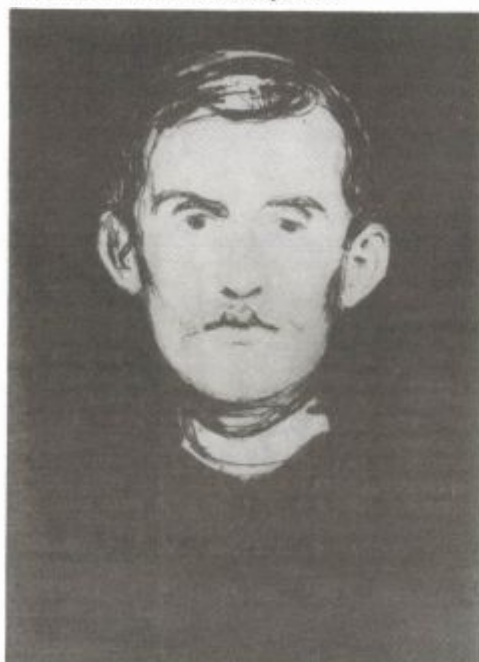


74. Félix Vallotton: Paul Adam, Gustave Kahn, René Ghil
portréi

75. Edvard Munch: Stéphane Mallarmé, 1896



76. Edvard Munch: Önarckép, 1895





77. a)-b)-c) Rippl-Rónai József: Ady Endre



Lajos ez év márciusában készült portréja is.¹⁹ Kifejezőmódja, mely elutasít minden átesztétizálást és klasszikum iránti hajlandóságot, gyökeresen eltér Czigányétól, mégis ugyanazt, a nagy egyéniségnek, a Nyolcak egykori harcostársának kijáró komolyságot sugallja. Tihanyi az „önmaga kísértetvé” (Kassák Lajos) vált költő széteső vonásait mintegy szerkezeti vázba fogja, elvont gondolati síkra emeli. A fizikai jellegzetességek éles, szinte karikírozó megjelenítése arra a döbbenetet keltő hatásra is utal, melyet a költő rohamos leépülésének jegeit leíró kortársak visszaemlékezései tükröznek.²⁰

A költőről halottas ágyán készült vázlatok után Csorba Géza maszkja, új szinten, már az utókor szemével ismétli meg a költő-hérosz tiszteletét.²¹

Az Adyról készült portré-grafikák arra is utalnak, hogy a művészetük elfogadtatásáért vívott küzdelem nálunk is közösséget teremtett az új művészeti irányokat képviselő alkotók között. A különböző alkotó egyéniségek és különböző művészeti ágak meglévő eltérései ellenére egymás szerepének a felismerése, a nyugatos ideálképhez való igazítása az önigazolás egyik fontos eszköze volt. A kortárs portré-rajzok Czigánytól Tihanyiig ívelő sora arra is utal, hogy a szecesszióból az expresszionista tendenciák kibontakozása felé mozdult el, de megőrizte a szimbolizmusban kialakult költőkép ábrázolási sémáit is.

JEGYZETEK

1. Varga J.: Ady képzőművészeti érdeklődése. MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XII. 1. 1965, 289-302.; Az élet szobra. Ady Endre képzőművészeti írásai. Varga József előszavával és Németh Lajos utószavával. Bp., 1977; KISPÉTER A.: Ady és a szecesszió. In: Tegnapi és Holnapok árján. Tanulmányok Adyról. Bp., 1977. 193-211.; NÉMETH L.: Ady és kora képzőművészete. In: Akarom, tisztán lássatok. Bp., 1978. 199-208.

2. Czigány Dezső: Ady arcképe, 1907, p. szén, 460x360 mm, j.l.kp. ADY ENDRE j.j.l. Czigány 907, Bp., PIM; A grafikához nagyon közel áll egy ugyanez évben készült barna tónusú festménye.

3. Horváth Béla külön tanulmányt szentelt Czigány Dezső Ady-portréinak. HORVÁTH B.: Czigány Dezső Ady képei. Bp., 1977. 23-25.

4. Felmerülhet még egy lehetséges, már távolabbi hatás, Eugène Carrière Paul Verlaine-ről készült festmény portéjéé (1890), mely a sötét tónusú, misztikus felfogású szimbolista portétípus festészeti öspéldájának tekinthető. Carrière festménye reprodukciókon keresztül ismert volt Magyarországon is. Ady is említi. ADY E.: Verlaine és Carrière. In: Az élet szobra. i. m. 85.

5. Ady és Rippl-Rónai kapcsolatáról l.: TASI J.: Ady és Rippl-Rónai. In: Tegnapi és Holnapok árján. i. m. 331-359.; LACZKÓ A.: Ecset és toll. Rippl-Rónai József és az irodalom. Bp., 1983, 17-53.

6. Hatvany Lajos 1908 nov. 19-i levele, melyben Ady kapcsán „ripl-rónaizmust” emleget, újításukat az „öntudatlanság”, a „szerencsés művészi számítás” számlájára is írta. Levelek Hatvany Lajoshoz. Bp., 1967, 617.

7. Az említett művekről l. TASI J. i. m. 349-354.

8. L. TASI J. i. m. 355-356.

9. Idézi TASI J. i. m. 358.

10. Jeles karikatúrát rajzolt Adyról Major Henrik is. 1910-ben és 1913-ban megjelent Major Henrik panoptikuma c. kötetében (Békéscsaba).

11. Az ismertető három portré vázlat, egy keretbe fogva, utoljára a Béke és Szabadság 1952/47-es számában jelent meg. 15.

12. Rippl-Rónai József: Ady Endre, 1913 körül, p. ceruza, 135x108 mm, balra fent: BANDI, j.l.j.: Rónai, Bp., mgt.

13. Rippl-Rónai József: Ady Endre, I-II. 1918. I.: p. ceruza, akv. 87x137 mm, fent középen: ADY ENDRE, j.n. II.: p. ceruza, akv. 86x140 mm; jobbra: ADY BANDIT MIKOR MEGVÁLASZTOTTÁK A VÖRÖSMARTY AKADÉMIA ELNÖKÉNEK, j.l. Rónai (Vörösmarthy névbe később írták be a „H” Betűt.)

14. Krúdy egy korábbi Három Holló-beli találkozás alkalmával írta: „Ezen a napon legjobban élt rajta a haja, amelybe nem tudta ezüstjét belekeverni a fájdalom, akármennyi testi szenvedésen ment át a költő.” KRÚDY Gy.: Kalandjaim a költővel girbegurba pádimentumokon. In: Ady Endre éjszakái. Bp., 1989. 18.

15. TASI J.: i. m. 349.

16. Ady Endre: Életem nyitott könyv. Koválovsky Miklós összeállítása. Bp., 1977. 504.

17. KRÚDY Gy.: A költő utolsó karácsonya. In: i. m. 146.

18. Ferenczy Béni: Az alvó Ady Endre. 1918 december, ceruza, 307x210 mm, Bp., MNG

19. Tihanyi Lajos: Ady Endre, 1918, litográfia, 475x350 mm, Bp., MNG

20. L. KRÚDY Gy.: A költő utolsó karácsonya, i. m. 146-155.; DÉNES Zs.: Élet helyett órák. Egy fejezet Ady életéből. Bp., 1980. 191-195.

21. A halottas ágyon készült rajzokról l. W. SOMOGYI Á.: Képzőművészek Ady Endre halottas ágyánál. In: Tegnapi és Holnapok árján. i. m. 361-416.

Katalin Gellér: Ady-Bildnisse

Die hier behandelten Zeichnungen über Ady sind aus verschiedenen, die Form betreffend sogar als gegensätzlich zu bezeichnenden Anschauungen entsprungen, sie haben jedoch alle gemeinsam, daß sie die vom Zeitalter geprägte Idee der Dichterrolle aufzeigen. So auch – und vor allem – die Kohlezeichnung von Dezső Czigány, die für das Titelblatt zum Gedichtband von Ady Blut und Gold vorgesehen war. Die Züge des Dichters wurden von Czigány stark stilisiert, Ady erscheint hier als „Verwandter des Todes“. Der Kopf des Dichters erinnert an eine Maske, vom Körper getrennt scheint er im Raum zu schweben. Czigány lehnte sich dabei wahrscheinlich an den in Frankreich entwickelten symbolistischen Typ des Bildnisses, an die Porträts von Félix Vallotton an, die zum Buch von Rémy de Gourmont angefertigt wurden (*Le livre des masques, portraits symbolistes*). Auch Edvard Munchs Selbstbildnis (Lithographie, 1895) mag auf ihn einen Einfluß ausgeübt haben. Ferne Vorbilder waren für ihn ebenfalls die symbolistischen Werke, die den Dichter als Johannes den Täufer der Kunst und als Orpheus darstellten (G. Moreau, O. Redon).

Unter Rippl-Rónais von Fotos gut bekannten drei kleinen Skizzen entstanden zwei – wie davon die Inschrift zeugt – anlässlich der Wahl von Ady zum Vorsitzenden der Akademie (am 27. November 1918). Auf dem Ady Portrait von Lajos Tihanyi, das im selben Jahr entstand, weist die scharfe, gleichsam karikierende Darstellung der körperlichen Charakteristika auch auf die Bestürzung hin, die sich auch in den Erinnerungen der die Merkmale des rapiden Abbaus des Dichters beschreibenden Zeitgenossen zeigt. Mit den Augen der Nachwelt schwört die Maske von Géza Csorba wieder das Bild des Heros-Dichters herauf.

Tihanyi Lajos miután tizenegy éves korában elveszítette hallását s realizálta, hogy e hátránya következtében csakis mint festő teljesítheti ki önmagát, a pár év Iparrajziskolai tanulmány és esti tanfolyam után Nagybányáról indult. Itt a művésztelepen, a Czóbel Béla köré csoportosuló neósok között találta meg azt a művészi stílust, amiből később továbblépve a rá oly jellemző Tihanyi-oeuvre megszületett. A Nyolcak-periódusban talált leginkább magára, tájképei, aktjai és csendéletei, de különösen portréművészete méltán érdemelte ki a kritikusok elismerését. Első nagy gyűjteményes kiállítását Kassák Lajosnál, a Ma kiállítótermében rendezte és ezért gyakran az aktivizmus művészei közé is besorolják. A Tanácsköztársaság napjai alatt tevékeny részt vállalt a gyakorlati munkából is, emiatt 1919 őszén emigrációba kényszerült. Bécs után Berlinbe, majd onnan Párizsba került, ahol 19 év emigráció után, 1938 júniusában hunyt el. Külföldön igen nehéz harcot kellett vívnia az elismerésért és a megélhetésért, de a nehézségek ellenére is kitartott sajátos élet- és művészeti filozófiája mellett és úgy döntött, hogy számára az emigráció a helyes út. A majd két évtized alatt művészi stílusa is megváltozott, a 20-as évek második felére absztrakt festővé vált és az is maradt haláláig.

Halála óta már fél évszázadnál is hosszabb idő telt el, gazdag írásos hagyatéka mégis máig ismeretlen a nagyközönség előtt. Ez a hagyaték elsősorban levelekből, tanulmányokból ill. tanulmánytöredékekből, szépirodalmi jellegű írásokból és a süket festő mindennapos kommunikációs feljegyzéseiből áll. Az anyag nagyobb részét ma már közgyűjteményeink őrzik – így elsősorban a Petőfi Irodalmi Múzeum, az MTA Kézirattára, az MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára, az Országos Széchenyi Könyvtár Kézirattára és a Magyar Nemzeti Galéria Adattára –, kisebb része pedig ma Londonban és Párizsban található a Tihanyi barátok örököseinél, magángyűjtőknél.

Ez a két részletben közlendő tanulmány arra vállalkozik, hogy a Tihanyi-kéziratokból összegyűjtse mindazokat a megjegyzéseket, értékeléseket, információkat, amik a festőkortársakra – a magyarokra és az egyetemes művészet képviselőire – vonatkoznak. Tihanyi 1919–1938 között írott leveleiből indul ki, de amennyiben szükség volt rá, visszanyúl korábbi levelekhez is és az értelmezésekhez fölhasználja az érintettek emlékezéseit, Tihanyira vonatkozó írásait is.

* * *

Tihanyi azokról a magyar művészekről sosem tett említést, akiket tisztelt, vagy akik meghatározhatták művészetét, akiket mestereiként ismerhetett volna el. Egyetlen kivétel akadt csak, *Csontváry Kosztká Tivadar*, akit ugyan nem ilyen indíttatás folytán említett, de akiről szinte tanítványi tisztelettel írt. A Hevesy Iván által küldött Független Szemle erősítette meg Csontváry tiszteletében, az abban megjelent Lehel Ferenc tanulmány és a közölt reprodukciók ébresztették rá, hogy – mint ahogy Henri Rousseau képeit nagyra kell tartania – elismeréssel kell adóznia Csontváry festészetének is.¹ Dicsérve a Független Szemlét, így folytatta az elismerő sorokat: „A Csontváry képeknek különösen örültem. Nekem régi ismerősök. Bízom, hogy napvilágra kerülnek még jó helyen.”² Kérte Hevesyt, küldjön neki ezekből a

számokból, s mivel ezeket nem kapta meg, újabb sürgető levelet küldött, hogy végre birtokában tudhassa a számára oly fontos reprodukciókat.³

Tihanyit mindig inkább a kortárs művészet érdekelte, az élő, még alakítható, versenyben legyőzhető izmusok. A korai levelek között találunk még egy *Gulácsy Lajos*hoz írott képeslapot is,⁴ de Gulácsyval még annak betegsége előtt megszakadt kapcsolata. Gulácsy csupán addig tartozott baráti körébe, amíg művészete a Nyolcakéhoz kapcsolhatóan tűnt. Gulácsy más utat választva és talán a nem sokkal később rátört betegsége következtében is eltávolodott a Nyolcak tagjaitól. Nem így *Lesznai Anna*, aki a Nyolcak meghívott vendége volt az első kiállításon. Vele Tihanyi még az emigrációban is tartotta a kapcsolatot. Mihályi Ödön-höz írott leveleiben Tihanyi többször is utalt rá, jelezte, hogy leveleztek és találkoztak is Berlinben.⁵ *Lesznai Varró István*hoz írott visszaemlékezésében meg is emlékezett Tihanyiról, de sajnos csak a Nyolcak művészetét jelenítette meg, adalékul szolgálva az első kiállítás fogadtatásához.⁶

Tihanyi baráti körét már itthon is azok a művészek alkották, akik a *Nyolcak* csoportját létrehozták. Később az aktivista művészekkel is együtt emlegették, de velük sosem állt szorosabb baráti viszonyban. Közülük Schadl János, az etikai hozzáállása miatt mesterét is benne látta, de Tihanyi már Magyarországon a 10-es évek végéhez közeledve, úgy érezte egyre inkább egyedül kell megküzdenie az érvényesülésért, átlépve pedig az országhatárt ösztönösen érezte, hogy előbb-utóbb szakítania is kell a magyar művészettel. Azt ugyan bizonyára sejtette, hogy még évekig nem fog tudni elszakadni a magyar festőktől, de talán nem is akart, hiszen a mindennapok problémáinak megoldásában szüksége volt rájuk. De úgy tűnik, az már nem volt elképzelhető számára, hogy velük vállvetve harcoljon céljaikért. Ennek lehetetlenségéről hamarosan meg is kellett bizonyosodnia, hiszen Bécsben a MA-körrel kiéleződtek nézetkülönbségei, Berlinben pedig régi Nyolcak-beli barátaival és az emigrációban megismert festőkkel támadtak viszályai. A művészeti viták a személyes kapcsolatok meglazulását is magukkal hozták, az már elsősorban Tihanyi személyiségének volt köszönhető, hogy nem fajultak el.

Mivel Tihanyi leveleiből kifejejtette az elismerések nyugtázását, csak ezeket az „összezdüléseket” tudtuk nyomunk követni. A Nyolcak művészei közül Berény Róbert, Kemstok Károly és Czóbel Béla emigráltak vele együtt. Pór Bertalan ugyancsak, de ő orvos feleségének köszönhetően nem Bécsbe és Berlinbe, hanem a Zólyom közelében lévő Sliacra. Tihanyi velük lévén a legszorosabb kapcsolatban, őket említette leggyakrabban leveleiben. Bár *Pór Bertalan* nevére bukkanhatunk legelőször, róla tudhatunk meg a legkevesebbet. „Pór régi legigazibb barátaim közül való” – írta Tihanyi, de sem magáról a festőről, sem arról, hogy egyáltalán dolgozik-e, nem tudott semmit.⁷ Pór „a szlovenszkói és lengyelországi erdők mélyére vonult vissza”,⁸ felesége ott volt fürdőorvos. Amikor Hevesy Iván a Független Szemle ügyében Tihanyihoz fordult, az csak ezt válaszolhatta: „Pór felől 1/2 év óta nincs hírem. Nem ír. Szlovákiában van valahol.”⁹ Aztán hamarosan sikerült megtudnia a címét, amit közölt is Hevesyvel.¹⁰ Később Pór is Berlinbe került, de Tihanyi csupán a megérkezést regisztrálta és egy nagyváradi meghívást emlegetett, ahová őt, Pórt és Berényt hívták.¹¹

Czóbelt és *Berényt* Hevesy kérésére megpróbálta rábírní, hogy műveiket adják át reprodukálásra a Független Szemlének. Mivel Hevesy nem ajánlhatott fel semmilyen költségtérítést, sőt még ő kért anyagi segítséget, a festők ezt elutasították. Berénnyel és Czóbellel ellentétben Tihanyi hajlott volna a kérés teljesítésére, de így ő is inkább visszalépett. Hevesynek a fejleményeket így magyarázta: „Nem kis fáradtságomba került képeket kapni és Czóbelt arra nem tudtam rábeszélni, hogy a diapozitívokra szánt 160 kort. is adja. Be-

rény is magáévá tette Czóbelnek azt az elvét, hogy ez az ügy neki nem érdeke. Én is osztoztam ezt a nézetet, bár némi kajánságnak vélheti. Magamban én sem küldhetek így pénzt. Ha nem tudja előteremteni, vagy elhalasztja, vagy más célra használja fel a képeket. A küldött képeken kívül *Ferenczy Béni* szobrász ígérte meg, hogy ő is fog 2 fotót küldeni. *Péri László*, akivel megismerkednie nagyon érdemes volna, sajnos nem küldhet ezidőszereint, mert nincs fényképe”.¹² Péiről még többször is megemlékezett, Hevesynek már korábbi levelében is figyelmébe ajánlotta új kollégáját: „Újat, akit ajánlhatnék; ezt nem veszem a bőrömre, (nem a lelkiismeretemre!) Egyet, mert ezt jól ismerem, nagyon ajánlanék: *Péri László*, akinek most van kiállítása a Sturmban, de ennek még mindig nincs fényképe”.¹³ Péiről többször írta leveleiben, hogy nyomorog, okvetlen megérdemelné a fölkarolást. Bár neki magának se ment jól, s ezért hiába érezte kötelességének anyagilag is támogatni a festőt, csak annyit tehetett, hogy megpróbálta mozgósítani kapcsolatait. Mihályihoz kétszer is ilyen jellegű kéréssel fordult.¹⁴

Visszatérve Czóbelre és Berényre, meg kell állapítanunk, hogy Tihanyi igen szűkszavúnak bizonyul, ha rátámaszkodva információkhoz szeretnének jutni velük kapcsolatban. *Czóbelt* a már idézetten kívül nem is említi, csupán egy közös fényképüket ismerjük,¹⁵ és a kiállításokat tudjuk nyomon követni, ahol együtt szerepeltek. A Nyolcak közül legtovább vele maradt kapcsolatban, az ő művészetét érezte leginkább a magáéhoz közelinek.

Berényről — aki az egyik legelső méltatója volt Tihanyi bécsi kiállításának¹⁶ — tudjuk, hogy ugyanabban a házban bérelt műtermet Berlinben, ahol ő, mégsem avat be bennünket a közös eseményekbe. Említette ugyan Berény későbbi bécsi útját, de a részleteket nem tartotta fontosnak közölni.¹⁷ Déry Tibor kettejük viszonyát, a köztük lévő zsörtölődős hangulatot így idézi fel: „És emlékszem egy gúnyos megjegyzésére, hogy Berény ajtaján volt egy névtábla, hogy: Robert Berény Kunstmahler: és ez sehogysem tetszett Tihanyinak. — Kunstmahler — mi az? — mondta”.¹⁸ Tihanyi sorai hasonló hangot ütnek meg, amikor 1924-ben Párizsból visszatérve Bölönit Berény egyik írásáról tudósítja: „Berény egy új lapban G. (Gestaltung — a szerző megj.) egy sort bigyesztett oda; kblül: 'az összes neurózisok a művészetben kiélték magukat és ezért vége az izmusoknak.' Csakis ennyit aláírva!!!”¹⁹ Ez a megjegyzés indulatokat váltott ki Tihanyiból, azonnal a részéről elutasított pszichoanalízist juttatva eszébe. Így összegezte mondandóját: „Hasonló bárgyúságokat olvashat is, hallhat itt az ember óránként. Freud-nak 10 kötetes bőrbe kötött műveit jelenítik meg. 100-120 oldalon folyik egy 5 éves kisfiú analízise: hogy mit csinált a (...) closet-ban? Kivel és mikor szeret oda menni és hogy ilyenkor mi izgatja? stb. és mindez bőrbe kötve! Csuda ha a kis féreg megnöve sadista lesz a fejlett sexualanalitika újabb öröme. Ha ilyeneket olvasok, nyugodt szívvel és elmével gondolok a libidóra, mely az emberiséget legközelebb nyakon fogja önteni. Egy másik analitikus kifejtette előttem George Groszról, hogy csupán bennük és belőlük lett, él és alkothat, sőt az egész forradalmi világnézet se más mint Freudizmus; helden — vater — sexual-complexum.”²⁰ Berényről mások is említették, hogy a pszichoanalízis vonzotta,²¹ ezért is azonosítódott Tihanyi szemében mondata a pszichoanalitikusok jelszavaival. Ekkor még csak azért kritizálta őt, mert Freudban hitt, ha viszont Berény is bekerült volna a párizsi művészvilágba és a szürrealizmushoz lökte volna Freud tisztelete, könnyen egymás ellenfeleivé is válhattak volna. Ez azonban így nem következett be, maradtak barátok, akiknek természetesen nem mindenben kellett egyetérteniök. Berény nekrológjaiban tisztes emléket állított Tihanyinak, amiben ugyan csak érezhette, hogy művészeti ellentétek merültek fel kettőjük között, de nem hagyta

figyelman kívül Tihanyi érdemeit sem, sőt még arról az absztrakt művészetről is hangoztatta Tihanyit ismerve, hogy értékek bújnak meg benne, ami tőle igen távol állt.

Az említett Nyolcak-tagok közül sem Pór, sem Czóbel, sem Berény művészetéről Tihanyi nem ejtett szót. Egyedül *Kernstok Károly* az, akinek emigrációs festészetére többször is kitért. Ezek is csak itt-ott elejtett szavak, de összeáll belőlük a kép. Az emigrációba került Kernstok ugyanúgy érzekelte a körülötte folyó eseményeket, mint Tihanyi, és ugyanazokkal a gondokkal is kellett megküzdenie. Magyarországról írott sorai vagy Berlint ismertető leírásai akár Tihanyié is lehetnének.²² A művészetet azonban másként ítélték meg. Kernstok nem fordult el az absztrakt művészet irányába, számára a neoklasszicizmus mutatott kövendő példát. Tihanyi ezt viszont megvetette, mint ahogy bizonyára Kernstok is az absztrakt művészetet. Kernstok természetesen az Ingres-t követő Picassót isteníttette és véleményét Tihanyi előtt sem hallgatta el. „Kernstok szerint gyönyörű az új művészet és még gyönyörűbbnél is gyönyörűbb, ahogyan fest a Picasso. Az egyik impotens örül a másiknak – írta Tihanyi Bölönit értesítve.²³ Mivel Kernstok újabb művei is Picassóéval álltak rokonságban, azokat is giccsnek minősítette.²⁴ Ugyanakkor a jó viszony a nézetkülönbségek ellenére is végig fennmaradt, nem tudunk róla, hogy a vita szakításhoz vezetett volna.

Márfy Ödön nem tartozott az emigránsok közé, mégis előfordul neve Tihanyi írásaiban. Márfyval itthon szoros volt a kapcsolata, ugyanabban a Dráva utcai épületben bérelt műtermet is. Tudjuk, Ady Veres Pálné utcai lakásának falán is jól megfértek együtt festményeik. De ugyanakkor örökös volt köztük a cívódás, különösen a háború óta. Bár 1919-ben Kernstok és Berény kiszabadításában Márfy járt közbe, az otthonmaradással Tihanyi szemében elveszett. Tihanyi Bölönivel értett egyet, aki így jellemezte a 20-as évek magyar művészeti életét: „Budapesten főleg azoknak a szélhámosoknak (művészek) van keletük, akik a szélhámosok egy másik rétegével (amatőrök) elhitetik, hogy művészek: szemfényvesztés ez, mint az egész magyar élet.”²⁵ A *Periszkóp* című folyóirat szerkesztésében aktívan résztvevő Tihanyi tanácsokat adott Szántó Györgynek az illusztrációs anyagot illetően. Szántó válaszeleveleiből tudhatjuk meg, hogy Márfyval kikkel együtt sorolta be a Bölöni-féle képbe. „Kérem, írja meg, hogy milyen magyar piktort engedélyez, mert Márfy, Csabát és Uitzot már elintézte, csakúgy, mint Krivátsyt” – sorolta aggódva a szerkesztő.²⁶

Perlrott Csaba Vilmos ítélete Tihanyi leveleiben is megfogalmazódik. Mihályinak írt arról, hogy a Perlrott-házaspár is Berlinben él, de „nagyon unalmas, nem szeretem emberek”-nek tartva őket nem járt össze velük. Nem tudjuk, Nagybányán mit írt volna Perlrottról, amikor a rokon törekvések összefűzték őket, de itt közölte, hogy „Nem sokat érdekelnek Csaba és köre munkái” és folytatta *Kmetty János* jellemzésével: „Kmetty jó emberem és mégse tudok elfogultság nélkül reá sem sok jó szót vesztegetni. Kállainál egyízben láttam egy tavalyi csendéletének reprodukcióját. Ez elég jó volt tőle. Ezt a hatást sajnos ő soh'se fogja túllépni.”²⁷

Uitzra egyik Mihályihoz írott levelében tért ki részletesen. A Szántó György által említett „elintézést” ezekből a Bölöniével szinte azonos sorokból érthetjük meg. „Uitz B. módjára azt a trágyságot aminek ő a legelső levét egészen Foujtitáig és Utrillóig, lecsapolva képzeletét a proletár kultúrába, nem lehet tisztességes feladat. Uitz mint sejtettem, fogalmakkal sincs tisztában, még kevésbé a már elintézett csak festői értékekkel. Örült zavar, utánzó kapkodás, és tehetségtelenség van a dolgaiban, amit tehetséges szájhösködése révén mint proli-művészetet propagál és evvel tömi a nálánál csöppet sem különb, a festészet fogalmával még álmában sem értékelő párt és (...) embereket. Ő azért mert freskót akart festeni a proletárnak és nevek nyomait hihetetlenül iskolás Chagallost sőt Foujtitás 'compositiókban'

mutogatja képzeletét magát proletárművészek. Új dolgaiban egyszerűen giccslő de legyintve elintézi, (ezzel csak a kispolgár művészetét akarom demonstrálni.) Engemet pedig a saját külön ideológiája szerint a kiállításom alkalmából kispolgárnak híresztel. Megjegyzem meg se nézte dolgaikat. Jelen voltam, mikor meg nem nézte. Tehát ha a polgári társadalom nem fogad el – mint ahogy nem fogadott el még egyetlen igaz művészt se, legyen az Dürer v. Tihanyi – akkor ez a szájhős aki kispolgáribb és a 'művészetet?' a proletár nyakába szőve, (akinek erre semmi szüksége) ellenforradalmibb mint bárki akit szellemi munkásnak ismernek – fakadt ki sértődöttsége folytán Uitz ellen.²⁸

Uitz már átvezet bennünket a Kassák-kör bírálatához, amit le is szűkíthetünk Kassákra, hiszen Uitzon kívül Tihanyi csupán Péri és a Der Sturm kapcsán *Moholy-Nagyot*, az Ék-cikk folytán pedig *Barta Sándort* említi ebből a körből. Fölöttük pedig tulajdonképpen elsiklik, csak azt tudhatjuk meg, hogy Moholy-Nagy kiállított a Der Sturm-ban, munkái komolyabbak voltak, mint a Périé és a Der Strumról másként vélekedik, mint Tihanyi.²⁹ Bartáról még ennél is kevesebbet, hiszen Tihanyi csupán azt jelenti ki Mihálynak, hogy kettejük között semmiféle személyes kapcsolat nincs.³⁰ Más a helyzet *Kassákkal*, akiről már itthon is elég részletesen beszámolt Tersánszky Józsi Jenőnek. Bár elfogadta 1918-ban Kassák ajánlatát, hogy a MA Váci utcai kiállítóhelyiségében kiállítson, de ekkor is és már ezt megelőzően is kritikus szemmel nézte Kassák dolgait és elhatárolta magát tőle és tetteitől is. Bár kicsit előrevetíthetik számunkra az okok a Der Sturm későbbi megtagadását, ez a MA esetében azért nem következhetett be, mert bár Tihanyi Kassáktól idegenkedett, mint embertől, mint forradalmártól, mint szervezőtől, mint képzőművésztől, de a költőt és az író-t mindig is tisztelte benne. Így volt ez már 1916-ban is, amikor ezeket a sorokat írta: „K.-nak úgy látszik tetszik a Nyugat; dacára forradalmárságának, mert ő a megalapítója és szerkesztője egy kis revünek, a 'Tett' címűnek, amely éppen olyan zavaros mint ő és minden dolga, ha nem rossz, amely esetben nem is kell reá fogni a zavart. Őszintén nézve azonban az ügyet a Kassák népiessége éppen olyan jó, mint a Ny. nagyságai és a többieké.”³¹ Kassáknak 1920 és 23 között több kötete is megjelent Bécsben, ezekre utalva írta Tihanyi Mihálynak a következőket: „A két szép kötet Kassáktól is olvastam. Szép (...) különösen a verseskönyv. K. sokat ír azoknak akikre folyton okádik; az irodalomárok. Egyébként nem sokat. Nagyszerű formálókészség, túl sok líra és alig vagy semmi alkotókészség és vörös-re kiabálja magát. Ady: = akarom hogy lássatok. Kassák= akarom a maisták elmebajnokok legyenek 'vörös pilóták' szűz leányok és borbélylegények! Adynak a 'magyarnak': ember kell akit meg köll látnia az álarcák mögöl. Kassáknak vörösök kellene csak kizárólagosan és már szinte társasjáték: hol a vörös? Ebből csak ne gondolja hogy én rózsaszínűbbnek szeretném. Csak hogy én ha festek egy képet pár színnel az még csak annyiban egyszerűbb hogy csak egy vagy több akkordot ütök meg. A festő, a költő az egy egész zenekart dirigál. Főképp K. Ő a dirigens, minden áron. Szóval én egyhangúnak, mert speculatívnek ítélem Kassáktól pedig azt biztosnak tartom hogy legelől van helye – de az irodalomban.”³² Ennek megfelelően akart Tihanyi eljámi, amikor azt tervezte, hogy a „magyar írók lugasá”-ba őt is beveszi.³³ Talán 1924-re már túltette magát az első fölháborodáson, amit három évvel korábban még így fogalmazott meg: „Én becsülöm Kassák és társai értékeit, de sohasem becsültem túl. Jellembeli fogyatkozásai vannak és hiúsága nem szertelen de túlzott amit maga is érez (mármint Mihályi – a szerző megj.) és legyezget hízelgők seregével. Nem szabad őt és őket komolyan venni, ha saját egyéni céljai vannak. Hisz ő nyíltan vallja, hogy az egyénnek meg kell halni és a tévedése ott van hogy csak benne lehet és fog a művészet tovább élni. Én azt hiszem nélküle is meg fog élni. Az állításom nyílt és régi keletű már rég szétválasztotta utainkat. Azért én őt figyelem, újabb dolgain nem azt a

mesterként exaltációt tartom az értéknek aminek nemességét szeretné elhitetni és amiért új hívői körülrajongják hanem az új klasszicizmus átvett tisztultabb formáinak értékesítését. Ez nála épp úgy mint társainál, akik ha erősebb tehetségek mint Barta Sándor őszintébb hanggal közelebb állnak az igazsághoz.”³⁴ De újklasszicizmus alatt sem érthette azt, amit 1924-ben értett. Akkor – mint már láttuk – Kernstokot támadta az újklasszicizmus fölkarolásáért, hogyan lehetett volna, hogy korábban Kassákban ezt tartotta volna értéknek? Amennyiben nem nézeteinek megváltozása következett volna be, a formák letisztulására gondolhatott akkor, az absztrahálásban rejlő lehetőségeket láthatta meg.

Kassákot, Uitzot a tendencművészet képviselőinek látva, Tihanyi fölháborodott azon, hogy a konstruktivizmus absztrakt formáját nyílt politikai célokra gondolják alkalmasnak. Bár Kállaival nem mindenben értett egyet, azzal a Kállai-féle megfogalmazással igen, hogy „Kassák Lajos függőleges, vízszintes és diagonális erővonalakból, síkokból és ívelésekből tagozódó szerkezeteit nem lehet a közvetlen politikai izgatás céljaira használni.”³⁵ Hitt ugyan a „vörös” célokban, de ezt a formát csak a politikai indíttatásból eredő etikai mondandó megjelenítésére látta alkalmasnak. Ez viszont Tihanyi szerint hiányzott Kassák „batyujából”³⁶, ezért inkább azt tanácsolta neki, hogy maradjon az irodalomnál vagy keressen egy direktebb formát céljainak. Nem ismerjük Kassák konkrét válaszait, Tihanyi-nekrológiájában is hallgatott a vitás kérdésekről, sőt inkább a rokon jegyeket emelte ki. „S a legtermészetesebbnek tűnik előttünk, hogy ő, aki utálattal fordult el a politikai élet zavarkeltőitől és professzionista szövivőitől, végül is, mint önkéntes emigráns, távol halt meg hazájától. De Tihanyi nemcsak mint ember, mint tudatos társadalmi lény, hanem, mint művész is fanatikus híve volt a szabadságeszmének, egyforma harcikedvvel tiltakozott a társadalmi diktatúra és a művészet iskolás formulái ellen” – írta és folytatta azzal, hogy Tihanyi portréiban „konstruktív szellem és felsőbbrendű igazság” szólalt meg.³⁷ „Minden nyilvánosságra került műve nagy kultúrájú és magasba törő mesterre vall” – summázta véleményét, mintha nem is lett volna közöttük soha semmilyen nézeteltérés. Ennek magyarázata csakis abban rejthető, hogy Tihanyi 1923-as Ék-cikkében akarva-akaratlanul is Kassák mellé állt. Ekkorra fölbomlott a MA-kör. Uitz és Barta is szembekerült Kassákkal, aki ellen 1922 októberében az Egység című lapban Uitz támadást indított. Kassák konstruktivizmusát Tihanyi kifogásainak megfelelően többen a proletkult művészettel szemben állónak könyvelték el s így el is utasították. Hamarosan odáig fajult a támadás – avagy vita, hiszen a MA-ban Kassák válaszolt a vádakra –, hogy ellenforradalmának minősítették őt. Kassák viszont nem vállalta a rágalmakat, mert ő úgy érezte, hogy a művészet célja, nem az „aznapiság” kíváncsiakhoz való igazodás kell, hogy legyen, hanem a magasabb nivóra emelés. Nem hozzáigazodni kell az eseményekhez – véleménye szerint –, hanem hozzáadni valamit. A közvetlen politikához kapcsolódás helyett tágabb emberi, nembeli érdekekre kell figyelni meglátása szerint, ebben rejlik a művészet feladata. Tihanyi ugyanezen az állásponton állt, bár úgy tűnik leveleiből, hogy nem ismerte Kassák ilyen tartalmú írásait. Barta, ismerve Kassák és Tihanyi kapcsolatát, úgy érezhette Tihanyiban csakis Kassák-támadót találhat, ezért is kérte föl őt a cikk megírására. Tihanyi nem is fogadta el a konstruktivizmust, különösen nem a képarcitektúrát, de voltak pontok, ahol, ha nem is tudta, a támadottnak adott igazat azokkal a támadókkal szemben, akiknek az oldalán ő is harcolt. Ha ő maga nem is gondolta, hogy Kassákot menti az Egység és az Akasztott Ember híveivel szemben, Kassák megérezhette a szándékolt védelmet soraiból.³⁸

Ha a kronológiához ragaszkodunk, meg kell állapítanunk, hogy 1924 nyarára Tihanyi eljutott oda, hogy az összes szálát elvágta, ami a magyar művészethez köthette volna. 25-ben

még ugyan besegített a *Periszkóp* című lap szerkesztésébe, de ez is hamar kudarcot vallott. Az 1925-26-ban Erdélyben megjelent magyar nyelvű kulturális folyóiratot Szántó György szerkesztette. Munkatárs volt még Schiller Géza festő és a „külhoni szerkesztő” Tihanyi Lajos volt. Nevét kérésére nem tüntették fel. Ugyanakkor számos Tihanyi-mű reprodukcióját hozták és elismerő kritikát jelentettek meg Tihanyi párizsi kiállításáról is. De a *Periszkóppal* Tihanyi kezdettől fogva nem volt megelégedve. Érdemes lehet idéznünk sorait és Szántó leveleinek részleteit is. Tihanyi 1925 jún. 10-én a következő összefoglalót adta az ügyről: „*Periszkóp* szerkesztését 2 hónapja vállaltam. Ennek eredményét a 'Párizsi számban' megláthatja. De örültségeket követnek el és blamálják magukat, engem is. Minden nevet kifordítanak és azért mert név szerint nem akartam szerepelni kinyomtatják (tegnap értesítettek) Halász nevét mint Párisi szerkesztőt – akinek a nagyszerű anyag fáradságos megszerzésében semmi része sem volt. Tették ezt azért mert azt hitték Halász a Nyugat volt munkatársa! Az öreg Halász meghalt, a fiatal földrajztudós. Képzelteti mi lesz ha a lapban jelzik hogy H.Gy. a Ny. volt munkatársa Párisi szerk! (A párizsi Halász azzal a Halász Gyulával volt azonos, aki Brassai néven, mint fotóművész vált ismertté – a szerző megj.) egyéb számárságokat is követnek el. Úgy látom nem lehet *Periszkópon* át figyelni Európát Aradról, még Pestig sem! A 3-ik szám külön buta tévedéseket produkált amit már észrevehetett.”³⁹

Szántó említett levelét nem ismerjük, de a következőt már igen.⁴⁰ Ebben Tihanyi heves támadására, vádjaira így reagált: „Újabb főrmédvényét vegyes érzelmek közepette olvastam. Mindenekelőtt megnyugtatom, hogy sem a Halász s az Ön neve nem fog a lapra kerülni... Nekem ez a Halász se ingem, se gallérom, látja, a Nyugat Halászával zavartam össze... Láthatja, hogy minden szeszélyéhez alkalmazkodok...” A levélből kitűnik, hogy Tihanyi nem értett egyet Rónai Dénes bevonásával a szerkesztésbe, Csáky fotográfiáit „dugdosta”, nem tett szert neki a tördelés, különösen az nem, ahogyan az ő rajzainak csak kis kereteket hagytak, több képet giccsnek minősített, legszívesebben magyar festőktől nem is hozott volna illusztrációkat, – főleg nem Márfyftól, Perlrott Csaba Vilmostól vagy Uitztól –. de leginkább azt kifogásolta Szántó interpretálásában, hogy nem fizetnek a szerkesztői munkáért. Ki is akart lépni a szerkesztőségből, mondván, hogy ha a lap honorálni képtelen a munkát, „akkor szűn meg”. Szántó a következő levélben⁴¹ Schiller Géza hatására elnézést kért, amiért félremagyarázta Tihanyi sorait. Ebből az újabb interpretálásból is világos, hogy Tihanyi meg akart válni a szerkesztőségtől, elsősorban a Halász-féle névösszekeveredés miatt, másrészt azért, mert úgy érezte Szántó Perlrott Csabát szeretné inkább szerkesztőnek. Szántó elismerte, hogy kapott tőle anyagot, de hangsúlyozta, hogy ezt is csak Tihanyi beleegyezésével engedélyezte volna. „Gondoljon arra, hogy mint a ketten szubjektív művészek vagyunk és egymás segítségére van szükségünk, nem pedig veszekedésre” – zárta mondandóját Szántó. De a *Periszkópon* az esetleges egyetértésük sem segíthetett. A megjelent számok nívója egyedülálló ugyan, de ez nem volt elég a „deficit” fől számolásához, anyagi sikerhez. A Tihanyit idéző sorokból az is világos, hogy számára a *Periszkóp* nem a magyar művészetet bemutató folyóirat volt, hanem olyan kulturális szemle, amely magyar nyelven, Magyarországra is közvetíti az egyetemes művészet új eredményeit.

Később Párizsban Tihanyi még közeleli kapcsolatba került magyar festőkkel is, de ők már nem a magyar művészetet képviselték, csak magyar származásúak voltak számára, ahogy magát is csupán annak tartotta már abban az időben. A hazai kortárs művészetről úgy érezte egyre inkább csak lesújtó kritikát írhatna, hát inkább hallgatott és belevetette magát az egyetemes művészet napi harcaiba. Úgy tartotta, hogy ebben a helye és számára már csak ez lehet a mérce.

JEGYZETEK

1. Független Szemle, 1921/11, 384-395. (4 Csontváry kép reprodukciójával) és 1921/12, 442-452. (3 reprodukciójával).
2. Tihanyi levele Hevesy Ivánhoz. Berlin, 1922. jan. 1. MTA Kézirattár, Ms 4512/175.
3. Tihanyi levele Hevesy Ivánhoz. Berlin, 1922. febr. 11. MTA Kézirattár, Ms 4512/176.
4. Tihanyi képeslap Gulácsy Lajoshoz. München, 1908. máj. 13. OSzK Kézirattár, Fond 124/168.
5. Tihanyi levelei Bölönihez. Berlin, 1923. jún. 18. és jún. 25. PIM V 4132/349/2 és 4132/349/4.
6. Lesznai Anna levele Varró Istvánhoz. New York, PIM V 3670 (54): „Barátaimmal drukoltam és boldog és büszke voltam, hogy bár nem voltam tagja a Nyolcak csoportjának, felkértek arra, hogy velük állítsam ki hízméseimet. A közönség váratlan számban özönlött a Nemzeti Szalonba. Ez nagyon felbátorítónak hatott a kiállítókra, mert többnyire szépeket hallottak a látogatóktól. Emlékszem, hogy mind jó hangulatba kerültünk a sok bóktól és egy csoportba verődve beszélgettünk a terem közepén. Akkor lépett közénk a kedves és tehetséges süketnéma Tihanyi és furcsa, kissé torz nevetésével elmondta nekünk, hogy ő, a süket milyen véleményeket olvasott le a látogatók ajkáról. Rámutatott az egyik piktorra: 'Terólad azt beszélik, hogy biztosan megőrültél, hogy ilyeneket mersz festeni.' 'Rólad' – folytatta egy másik kollégához fordulva – 'röviden azt mondják, hogy hülye vagy.' Egy harmadikhoz fordult: 'A te képeidről mindenki azt mondja, hogy szörnyű tákolmányok és nem értik, hogy a rendőrség nem lép közbe és túri az ilyen botrányt.' És így tovább, mindenkihez volt egy jó szava. Persze az sem volt szebb, amit saját festményeiről hallott és azt is elűjsárgolta nekünk. Képzeltető, hogy milyen hatást gyakorolt mindenkire ez az elbeszélés, hanem a jelenet mégis olyan komikus volt, hogy mindannyian nevetünk.'"
7. Tihanyi levele Mihályi Ödönhöz. Berlin, 1921 márc. 27. PIM V 2293/189/9.
8. BÖLÖNI Gy.: Képek, melyek sok mindentől beszélnek. Párizs, 1930. In: Bölöni: Képek között. Bp., 1967, 510.
9. Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. jan. 1. i. m.
10. Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. márc. 15. MTA Kézirattár Ms 4512/177.
11. Tihanyi levele Bölönihez. Berlin, 1923. okt. 15. PIM V 4132/349/5.
12. Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. márc. 15. i. m.
13. Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. febr. 22. MTA Kézirattár Ms 4512/176.
14. Tihanyi levelei Mihályihoz. Berlin, 1922. máj. 27. PIM V 2293/189/20 és 1922 jún. 10. 2293/189/21.
15. MKCs 11/437/a. A fényképen egy asztalnál ülve iszogatnak. A képen sem dátum, sem más jelzet nincs.
16. BERÉNY R.: Tihanyi Lajos. Bécsi Magyar Újság, 1920. márc. 28., 5.
17. Tihanyi levele Bölönihez. Berlin, 1923. jún. 18. i. m.
18. Fodor Ilona és Passuth Krisztina interjúja Déry Tiborral, 1974 május. MKCs-C-I-117/107.
19. Tihanyi levele Bölönihez. Berlin, 1924. jún. 14. PIM V 4132/349/9.
20. U. o.
21. Rónay László így ír Tersánszkyról idézve is őt: „jó barátja volt Feldmann doktor, 'Freudnak egyik apostola és orvostársa'... Nem is tőle hallott először a pszichoanalízisről, hanem Berény Róberttől, aki összefoglalólag ismertette vele az új tudomány minden ágazatát.” In: RÓNAY L.: Tersánszky, Bp., 1983, 21. De Tersánszky nemcsak Berénytől hallhatott Freud kutatásairól, a festő felesége is tudósította őt a vele kapcsolatos eseményekről. Egyik levelében például a következőkről számolt be: „Holnap együtt fogok vacsorázni az öreg Freud professzorral és Pest összes pszichoanalitikusával, kíváncsi vagyok az öregre, nagyszerű ember.” In: Somlyó Léní levele Tersánszkyhoz. Bp., 1918. júl. 16. PIM V 4330/19/10. Berény pszichoanalízisműshöz való vonzódását a szakirodalom már feldolgozta: l. többek között PASSUTH K.: A nyolcak festészete. In: Magyar művészet 1890-1919. Bp. 1981. 562.
22. Kernstok Károly Kosztolányi Kann Gyulához és Fazekas Imréhez írott leveleiben találhatunk hasonló leírásokat. Az előzők a Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára MDK-C-I-17/2030 jelzetenél találhatók meg, az utóbbiakat idézi HORVÁTH B.: Kernstok Károly dokumentumok, Művt. Dok. Közp. Évk. 1959-60, 269-278.
23. Tihanyi levele Bölönihez. Berlin, 1924. jún. 14. i. m.
24. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1923. jan. 16. PIM V 2293/189/27.
25. BÖLÖNI Gy.: Képek, melyek sok mindentől beszélnek. i. m., 511.
26. Szántó György levele Tihanyihoz. Arad, 1925. jún. 17. MNG 18823/73. Idézi: Periszkóp 1925-1926. Antológia, Bukarest, 1980. Szerk. Kovács János.
27. Tihanyi levele Mihályihoz. Paris, 1924. máj. 3. PIM V 2293/189/41.
28. Tihanyi levele Mihályihoz. Paris, 1925. jún. 10. PIM V 2293/189/50.
29. Tihanyi alig egy-két levelében említi Moholy-Nagyot. Ezek a következők: Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. máj. 17. i. m. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1923. febr. 1. PIM V 2293/189/28. Moholy-Nagy is írt Tihanyihoz 1920. ápr. 5-én a Hevesynek küldött levelében. MKCs-C-I-52/35.
30. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1923. febr. 1. i. m.
31. Tihanyi levele Tersánszky Józsi Jenőhöz. Bp., 1916. máj. 17. PIM V 4330/167/51.
32. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1922. jan. 28. PIM V 2293/189/19.
33. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1924. szept. 3. PIM V 2293/189/43.
34. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1921. márc. 27. i. m.
35. KÁLLAI E.: Kassák Lajos. MA, 1921. nov. 15., 139.
36. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1923. ápr. 24. PIM V 2293/189/37.

37. KASSÁK L.: Tihanyi. Munka, 1938/62., 2146. p.
 38. UITZ B.: Az orosz művészet helyzete. Egy-
 ség, 1922/2. KASSÁK L.: Válasz sokfelé és ÁL-
 LÁSPONT. MA, 1922. aug. RÉVAY J.: Az Egység
 útja és munkaprogramja. Egység, 1922/3.
 39. Tihanyi levele Mihályihoz, Paris, 1925. jún.
 10., i. m.
 40. Arad, 1925. jún. 17. i. m.
 41. Arad, 1925. jún. 24. MNG 18827/73.41.

Valéria Majoros: Über die Maler-Zeitgenossen von Lajos Tihanyi, I. Die Ungarn

Der Name von Lajos Tihanyi ist in der ungarischen Kunst nicht unbekannt. Man weiß über ihn, daß er – nachdem er mit elf Jahren sein Gehör verloren hatte – beschloß, Maler zu werden, da er sich bei dieser Behinderung nur in diesem Beruf entfalten konnte. Er lernte einige Jahre an der Schule für angewandte Kunst und in Abendkursen. Seine künstlerische Laufbahn begann in Frauenbach (ung. Nagybánya). In der dortigen Künstlersiedlung, unter den Neo-Malern, die sich um Béla Czóbel scharten, fand er den künstlerischen Stil, aus dem er ausgehend und ihn später überwindend die so charakteristische Tihanyi-Kunst schuf. Besonders in der Periode der Acht fand er sich; seine Landschaftsbilder, Akten und Stilleben, vor allem aber seine Portraittkunst fanden bei den Kritikern verdiensterweise Anerkennung. Seine erste Sammelausstellung wurde bei Lajos Kassák im Ausstellungsraum der Zeitschrift Ma veranstaltet, weshalb er oft auch zu den Künstlern des Aktivismus hinzugezählt wird. Während der Tage der Räterepublik nahm er auch an der praktischen Arbeit einen aktiven Anteil, so mußte er im Herbst 1919 emigrieren. Zunächst ging er nach Wien, von dort nach Berlin und später nach Paris, wo er nach 19 Jahre wärend der Emigration im Juni 1938 verstarb.

Im Ausland mußte er schwer um die Anerkennung, genauso aber auch um den Lebensunterhalt kämpfen. Trotz aller Schwierigkeiten beharrte er jedoch bei seiner Lebens- und Kunstphilosophie. Während der beinahe zwei Jahrzehnte der Emigration änderte sich auch sein künstlerischer Stil, bis zur zweiten Hälfte der 20er Jahre wurde er abstrakter Maler und blieb es auch bis zu seinem Tode.

Seit seinem Ableben ist schon mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen, aber sein reicher Nachlaß blieb der Öffentlichkeit bis heute unbekannt. Dieser nachlaß besteht – abgesehen natürlich von den schon des öfteren ausgestellten Gemälden und Zeichnungen – vor allem aus Briefen, Studien bzw. Studienfragmenten, Schriften belletristischer Art und den kommunikativen Alltagsaufzeichnungen des tauben Malers. Der größere Teil des Materials wird heute schon in den ungarischen öffentlichen Sammlungen, in erster Linie im Petöfi Literarischen Museum, im Manuskriptenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (UAW), in der Belegsammlung der kunsthistorischen Forschungsgruppe der UAW, im Manuskriptenarchiv der Széchenyi Nationalbibliothek und in der Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie aufbewahrt, und der kleinere Teil ist in London und Paris bei den Erben der Freunde von Tihanyi sowie bei Privatsammlern zu finden.

Diese Studie stellte sich die Aufgabe, aus den Manuskripten von Tihanyi all die Bemerkungen, Einschätzungen und Informationen zu sammeln, die seine ungarischen Maler-Zeitgenossen betreffen. Das Ausgangsmaterial stellten Tihanyis zwischen 1919 und 1938 geschriebenen Briefe dar, wenn es aber notwendig war, wurde auch auf die früheren Briefe zurückgegriffen und zu der Auslegung auch die Tihanyi betreffenden Erinnerungen und Schriften der erwähnten Personen benutzt. Das reiche Material gewährt – darüber hinaus, daß es die Kunst von Lajos Tihanyi verständlicher macht – auch in das künstlerische Leben des Budapest der 10er Jahre und des Berlin sowie Paris der 20er Jahre Einblick. Tihanyi zeichnet seinen Lesern unabsichtlich ein Zeitbild auf. Er befaßt sich in seinen Schriften vor allem mit der Gruppe der Acht, behandelt ihre Kunst und die der ihnen Nahestehenden und erschließt auch die Gründe für die Auflösung der Gruppe. Er führt seine Meinung über die aktivistische Kunst aus, beschäftigt sich besonders viel mit Lajos Kassáks Wirken in Wien. Er veranschaulicht treu die Bodenlosigkeit der Maler in der Emigration und ihren harten Kampf darum, sich unter den veränderten Verhältnissen durchzusetzen. Er zeigt ferner auch auf, wie sehr diese zur Emigration gezwungenen Künstler an ihrem Vaterland hingen.

Forbát Alfréd (1897-1972) magyar származású építész és grafikus életművének bizonyos részei jól ismertek, ugyanakkor más korszakait – publikációk hiányában – homály fedi. Jól dokumentált berlini és pécsi tevékenysége, ám például a Szovjetunióban töltött évről keveset tudunk. Weimari korszakának valódi jelentőségét, a Gropius-irodában való közreműködésének mértékét és eredményeit, a Bauhaus építészeti munkájára gyakorolt hatását csak az utóbbi évek kutatásai tárták föl.¹

Forbát jelentősebb épületei Németországban (Berlinben) és Magyarországon – elsősorban szülővárosában, Pécsen – állnak, zömmel a húszas évek második felében és a harmincas években készültek, amikor a modern építészet nemzetközi térhódítása következtében már nem számítottak újdonságnak. Forbát valóban úttörő weimari korszakának terveiből szinte semmi sem valósult meg. Ezért oly fontos az a néhány kis épület, mely még Forbát 1925-ös Berlinbe való átköltözése előtt született és – ha több-kevesebb kompromisszummal is – magán viseli a papíron maradt tervek számos gondolatát.² A három épület közül tanulmányom témájaként az 1924-ben épült gellérthegyi villát választottam, mert tudomásom szerint még senki sem azonosította és részletes ismertetés sem jelent meg róla.³ Az 1925-ben Berlin-Zehlendorfban fölépített Stadthagen-házat csupán azért említem, mert a két épület története érdekesen összefonódott és köztük igen sok a hasonlóság. A berlini ház hosszabb előzményekre tekint vissza, hiszen első tervváltozata 1921-ben keletkezett, végleges terve több módosítás után alakult ki. A budapesti villa az 1923-as megbízás után fél éven belül elkészült, így megelőzte a másikat. A gyors kivitelezés lehetővé tette Forbát számára, hogy olyan kompozíciós és szerkezeti megoldásokat próbáljon ki a gyakorlatban, melyek évek óta foglalkoztatták és ezek tanulságait azután a Stadthagen-ház építésekor hasznosíthatta. Ez a párhuzamosság azért is fontos számunkra, mert a berlini ház ma is eredeti formájában áll, míg a gellérthegyit a felismerhetetlenségig átalakították. Fotói tehát segítséget nyújtanak a csak tervvel dokumentálható budapesti villa eredeti állapotának elképzeléséhez.⁴

Tanulmányom célja ennek a Forbát-életműben is fontos, a magyar építészettörténetben pedig szinte egyedülálló alkotásnak a bemutatása, összevetve az építész weimari terveivel, a Stadthagen-házzal; valamint a korabeli magyar építészeti miliőben való elhelyezése.

* * *

Az épület azonosítása és keletkezéstörténete

Forbát gellérthegyi lakóházáról a legkorábbi hazai forrás Kállai Ernő cikke az Új Föld című folyóiratban.⁵ Forbát műveit elemezve Kállai hosszasan foglalkozik egy lakóház enteriőrével, halljáról fotót is közöl „Forbát: gellérthegyi lakóház hall. 1923” képaláírással. A ház felkutatásához csak a képaláírásban adott információk nyújtottak támpontot. Az épület tervei sem a Svéd Építészeti Múzeumban őrzött Forbát-hagyatékban, sem a berlini Bauhaus-Archiv-ban nem lelhetők fel. Forbát emlékiratainak a házra vonatkozó oldala, amit a Svéd Építészeti Múzeumtól kaptam, nem tartalmaz az azonosítást segítő adatot. Kézírtas memoárjában Forbát így ír a megbízás körülményeiről: „Azután novemberben (az 1923. évről van szó

F. A.) egy Magyarországra tett kiruccanásomon mindjárt két megbízást is kaptam. Az egyik egy nagy villa továbbépítése volt, amiből még bármit csinálhattam: a Gellérthegyen, Budapesten csodálatos tájon, 10 szoba és garázs. A nyers szerkezet már jórészt elkészült, de volt amit még változtathattam rajta, más részeket pedig hozzáépíthettem...⁶ A szövegből kiderül, hogy átervezésről van szó és a villa tervei 1923 novembere után készültek.

Az 1923-24-es, Gellérthegyre szóló összes építési engedély átnézésével sikerült megtalálni Forbát sajátkezűleg írt építési engedély kérelmét.⁷ Az ügyiratokból azután már pontosan meg lehetett tudni az ingatlan helyét és az építtető nevét. Ezek után az eredeti beadványi tervek is sikerült megtalálni a Főváros tervtárában. A tervekől és az ügyiratokból fokozatosan kibontakozott a ház története.

Az ingatlan a hajdani I. kerületben, a Kelenhegyi út 46. szám alatt található, régi helyrajzi száma 13.102. Mai címe: XI. Kelenhegyi út 46/d, mai helyrajzi száma: 5358/1. A telek eredetileg a Szálloda és családiház építő Rt. tulajdonában volt, 1923 elején osztották három részre. A Somló köz felé eső telekrészt Radocsay Jánosné (szül. Povolny Mária) vásárolta meg és még ugyanabban az évben nyárilakot terveztetett rá Kusztoz Imre pallérmessterrel. A gyenge, historizáló terv szerint kezdődött meg az építkezés. A tulajdonos azonban 1923 nyarán eladta telkét a rajta álló félig kész épülettel együtt. A vevők Szegő Pál és neje, Strasser Margit voltak.⁸ Ők bízták meg Forbátot az átervezéssel és a módosított engedély beszerzésével.

Az építtető személye feltétlenül megérdemel néhány szót. Kik voltak, honnan ismerték Forbátot és miért éppen őt választották? Szegő Pál végzettsége szerint hites könyvvizsgáló. 1923-24-ben a Fővárosi Sörfőző Rt. vezérigazgatója volt⁹ és feltehetően szolgálati lakásban lakott, mert az engedélykérelemnél lakcíme megegyezett a sörgyárával. Pár évvel korábban költöztek fel Pécsről a fővárosba, ahol Szegő a Hirschfeld S. sörgyár Rt. ügyvezető igazgatója volt. Ugyanott az igazgatótanács alelnökét Füchsl Arnoldnak hívták, aki nem volt más, mint Forbát Alfréd édesapja.¹⁰ Ily módon ismerhette Szegő az akkor már Weimarban élő Forbát fiút, s kérte fel házána megtervezésére. A házaspár Lupa-szigeti weekendházát szintén Forbát tervezte 1935-ben.¹¹ A Kelenhegyi úti házat 1937-ben eladták és átköltöztek a közeli Somlói útra, Kozma Lajos által tervezett új villájukba.¹²

A házaspár tehát igen fogékony volt a modern építészet iránt: jó érzékkel választották ki a házaikat megtervező építészeket és megbízásaikkal tulajdonképpen komoly mecénási szerepet is betöltöttek. Kállai Ernő így jellemezte őket: „Intelligens, modern emberek..., akik kint az életben üzleti vagy hivatali teendőiket végzik egy milliós nagyvárosban, akik autón vagy villamoson járnak, újságot olvasnak, telefonálnak, rádiót hallgatnak, mozit látogatnak stb.”¹³ Vagyis éltek a modern nagyvárosi ember életét, s házuat életmódjukhoz illően egyszerűnek, gazdaságosnak, célszerűnek és mégis lakályosnak képzelik el. Ha mindezt a megbízás kiadásakor így meg tudták fogalmazni, nem is nagyon lehetett más választásuk, mint olyan építész keresni, akit nem kötnek a hazai viszonyok, a „neobarokk társadalom” ízlése, úgyszólván reprezentálása.

Visszatérve a ház történetére, a tervek készítésének időpontjára csak közvetett adataink vannak, ugyanis a beadványi terveken nincsen dátum. Mivel a statikai számítás 1924. február 12-én kelt, az építészeti tervek 1923 novembere és 1924 februárja között készülhettek. A Forbát által írt építési engedély kérelem dátuma 1924. március 18., melyet Budapest Székesfőváros Tanácsa 1924. április 22-én apróbb megjegyzésekkel engedélyezett.¹⁴ Az építkezés ekkor már javában folyt¹⁵ és ugyanazon év nyarán befejeződött. A használatba-

vételi engedélyt a hatóság 1924. július 30-án adta ki.¹⁶ A felelős építőmester a közelben lakó, szintén pécsi származású építési vállalkozó, Lakos Vilmos volt.¹⁷

Az építkezés menetével és részleteivel kapcsolatban érdemes idézni Forbát emlékiratainak egy másik részét: „Hamarosan tapasztaltam, hogy miként a Sommerfeld-háznál, úgy itt is magamnak kell kézbe vennem a gyeplőt, mihelyt az építkezés túljut a nyers munkákon. Az építkezésen egy jól összeszokott építőmunkás-csapat dolgozott, valamennyien a közeli dombok egyik tisztán svábok lakta községéből, Budaörsről valók. (...) Húsvétra a szüleimhez utaztunk Pécsre és egy hónapot ott töltöttünk. Azután újra a budapesti penzióba költöztünk és az egész napot az építkezésen töltöttük, ahol a szobák egyikét úgy-ahogy rendbehozták számunkra. Május közepén Jupp Scheper is megérkezett a Bauhausból és átvette a befejezőmunkák vezetését. A falakra felhordta a színmintákat és az ajtók fedőmázolását saját kezűleg készítette el. Ezalatt én az állványon álltam és magam dörzsöltem a homlokzat kavicsvakolatát, mert ezt a technikát a kőművesek nem ismerték, először meg kellett tanítani nekik. Bauhaus-szellem uralkodott az építkezésen, ahol – mivel a munkások ismeretlen dolgokkal szembesültek – az építésvezetők maguk is szerszámot ragadtak a kezükbe és azzal járkáltak föl s alá. Így éltünk együtt a nagy meggybor-ünnepig, amikor az építkezés befejeződött... Július elején Scheper hazautazott s nemsokára mi is követtük.”¹⁸

Az épület leírása és utóélete

A villát 1945 után olyannyira átalakították, hogy eredeti állapotáról csak a beadványi tervekben alkothatunk képet. A Főváros tervtárában mindössze két lap maradt meg az 1924-es Forbát rajzolta tervekben. Az egyik az épület homlokzatai és egy metszete látható, a másikon helyszínrajz és kerítéstervezés, mindkettő ceruzás rajzról készült fénymásolat. A keretezett finom rajzok szignáltak, bal alsó sarkukban Forbát jellegzetes monogramos weimari pecsétje látható. A fölszíni alaprajz egy 1928-as átalakítási terven maradt meg, az emeleti alaprajzra pedig egy 1956-os átalakítási tervből következtethetünk.

Az 1923-as nyárilak tervvel összehasonlítva Forbát terveit kitűnik, hogy milyen bravúrosan fordította a kötöttségeket a ház előnyére. Megtartotta a már fölhúzott főfalakat – csak a homlokzati nyílásokon változtatott – és az utcával párhuzamosan mindkét oldalon egy-egy traktussal vette közre a meglévő részt, ami így gyakorlatilag eltűnt a ház megnövekedett tömegében. A kész épületen semmi sem utal arra, hogy átépítésről van szó, az esetlegességek természetes módon illeszkednek Forbát koncepciójába.

A dél-nyugat felé erősen lejtő terep miatt az épület emelete van az utcával egy szintben. Szokatlan módon ide került a garázs, amit híd köt össze az utcával. A fölszint az utca szintje alatt van, de a kert felől a ház fél mélységében még egy alagsori szint is elfért. Ez tartalmazta a házmesterlakást, mosókonyhát, a fűtés helyiségét és a cselédszobákat. A földszinten kaptak helyet a villalakás fő helyiségei: az úriszoba, a szalon, az ebédlő (konyha, kamra, tálaló) és a szelfogóból nyíló hall. Utóbbi volt a ház legreprezentatívabb tere kettős belmagasságával, 90°-ban megtört karú lépcsőjével. A mellvédek-falak-födémek síkjai, a merőleges és diagonális élek, a Scheper választotta színek olyan harmonikus, térbeli kompozíciót teremtettek, amit Kállai méltán állított párhuzamba Forbát grafikai kompozícióival.¹⁹ Az emeleti galéria teréből feltehetően négy hálószoba nyílt gardróbbal és fürdőszobával. Az épület déli sarkán egy kétkarú lépcső szolgálta a gazdasági forgalmat. Loggia eredetileg csak az emelet nyugati sarkán volt, a földszinti úriszoba előtti loggia és terasz az 1928-as átalakítás eredménye.²⁰

Az alaprajz tagoltsága ellenére az épület tömege nyugodt, statikus jellegű. Ez nagyrészt a tömeget lefedő kontyolt magastetőnek köszönhető, mert a különböző homlokzati síkokat összefogta. A lakoszobákat egyetlen nagy tető fedte, amihez a gazdasági rész fölötti, alacsonyabb gerincű tetőidom csatlakozott. A szélfogót és a WC-t tartalmazó kis előépítményt a homlokzattal párhuzamos félnyeregvető zárta le.

A homlokzaton újra megmutatkozott Forbát ökonomikus szemlélete.²¹ a villalakás valamennyi ablaka (kivéve természetesen az alárendelt helyiségek ablakait) azonos méretű és kivitelű. A homlokzat mégsem unalmas, mert a jó arányú vízszintesen osztott ablakokat hol szőlóban, hol kettesével vagy hármásával csoportosítva helyezte el aszerint, hogy melyik helyiség mennyi fényt kíván. A fegyelmezett rendet az antimetrikusan elhelyezett loggia és alagsori ajtó oldja.

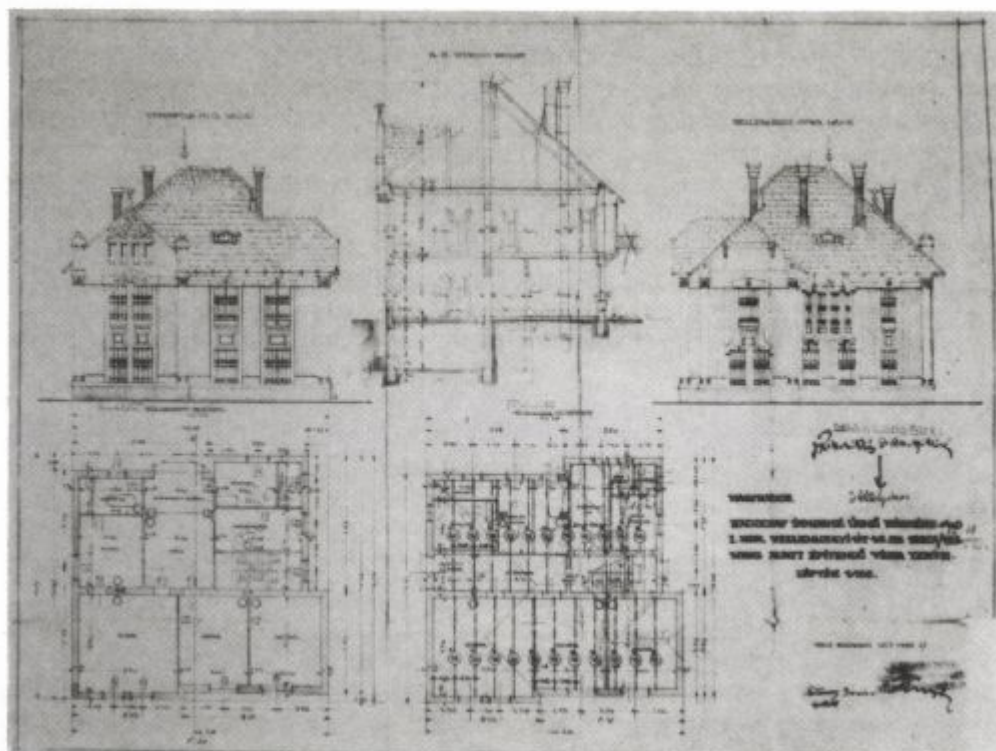
Az 1928-as kisméretű átépítést minden valószínűség szerint szintén Forbát tervezte. Bár neve, aláírása nem szerepel a tervrajzon, annak stílusa és az illeszkedés ezt sejtetik. Forbát szerzőségét támasztja alá, hogy a statikát Berlinben dolgozó magyar mérnök, Georg Fekete készítette. Forbát éppen abban az évben nyitott Berlinben önálló irodát.²²

A ház Budapest ostromakor romossá vált. Földszinti részét egyes adatok szerint 1948-ban, egy helyreállítási engedély szerint csak 1952-ben tették lakhatóvá. Az emeletet 1956-ban utalták ki a Gamma Optikai Műveknek, s az ott kialakított három lakásba 1957-ben költöztek be. 1960-ban a földszinti társbérletet két önálló lakássá alakították, állítólag ekkor bontották el a hall pódiumát és lépcsőjét. 1960-ban a Budapest Filmstúdió kért emeletráépítési engedélyt, s 1961-ben meg is épült a három lakás a hozzájuk vezető függőfolyosóval. Így alakult ki a ház mai formája,²³ melyen már csak néhány részlet (a kerti homlokzat ablaknyílásai, a garázshoz vezető híd, támfalak, földszinti terasz és vasbeton lépcső) őrzi a Forbát-féle eredeti állapotot.

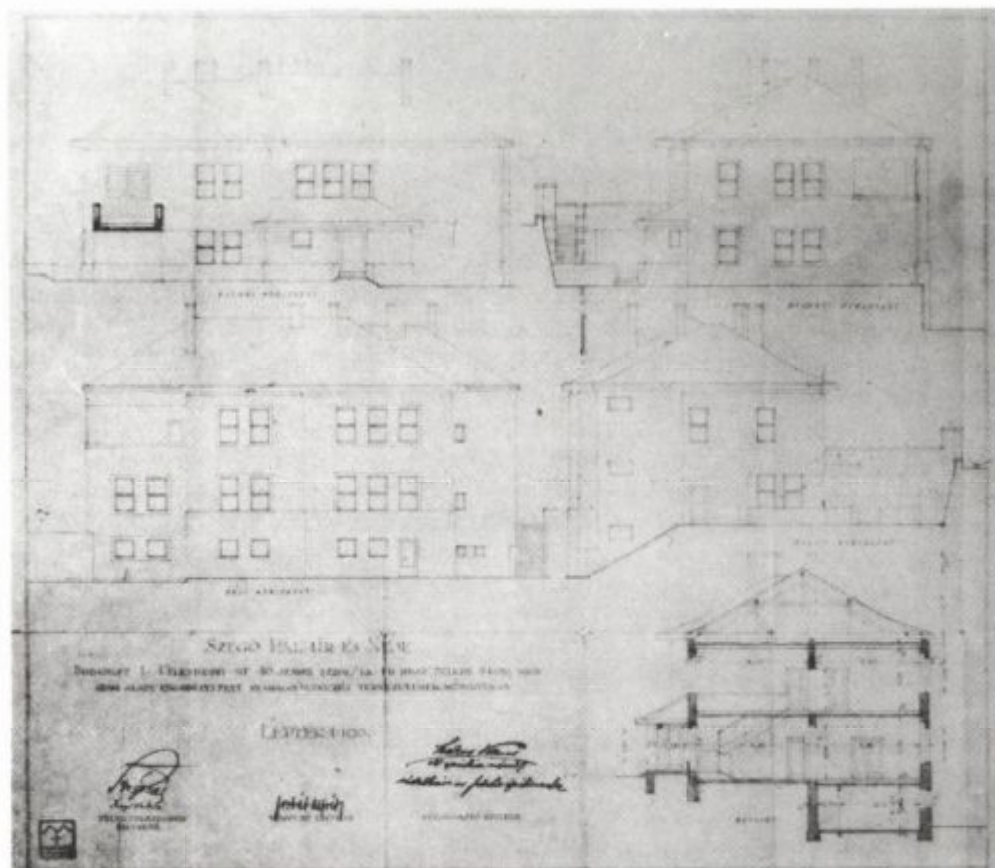
A gellérthegy ház és Forbát weimari korszaka

Forbát – rövid megszakításokkal – 1920-tól 1923 végéig tartózkodott Weimarban, először Gropius és Meyer irodájában, majd a Bauhaus-Siedlung GmbH-ban, végül önállóan dolgozott. Ez idő alatt alig tucatnyi önálló terve készült, de köztük oly jelentősek, mint a Weimari Am Horn-ra szánt Bauhaus-lakótelep szériaházai (1922), melyek kapcsán a Wabenbau (Sejtépítés) rendszerét kifejlesztette; a telep műteremházának terve (1922-23), vagy a Gutenberg utcai kétlakásos családház terve (1923).²⁴ Ezek a papíron maradt tervek épp úgy tanúskodnak a Forbátot ért hatásokról (elsősorban Wright és a hollandok, bizonyos részleteken pedig Gropius és Loos hatásáról), mint azokról az egyéni vonásokról, melyek az előképektől megkülönböztetik.

Példaképeivel rokonítja az az alkotómódszer, amit Kállai Ernő „architekturális leszerelés”-nek nevezett,²⁵ utalva a belülről kifelé való építkezés formai takarékosására, dísztelenségére. Ennél a tervezési módszernél a terek legökonomikusabb elrendezése, legcélszerűbb kialakítása határozza meg az épület külsejét. Szikárságban és formai önmegtartóztatásban Forbát – legalábbis egészen korai munkáiban – túltett valamennyi példaképén.²⁶ Ugyanakkor a józan mértéktartás nem jelentett szárazságot, különösen egyedi épületein nem. A praktikum összefonódik az esztétikummal: épülettervei gondosan mérlegelt kompozíciók – hasonlatosak grafikai munkáihoz –, melyek harmóniáját a kiegyensúlyozott tömegek, függőleges és vízszintes síkok, vonalak alkotják. Ahogyan Kállai mondja: „munkáit mindannyiszor

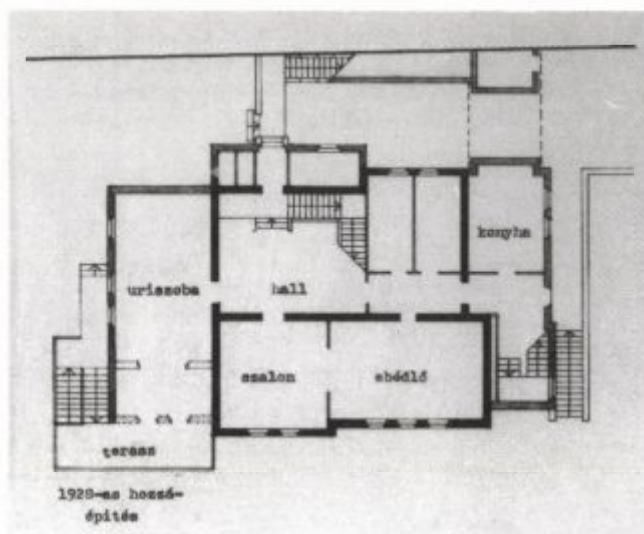


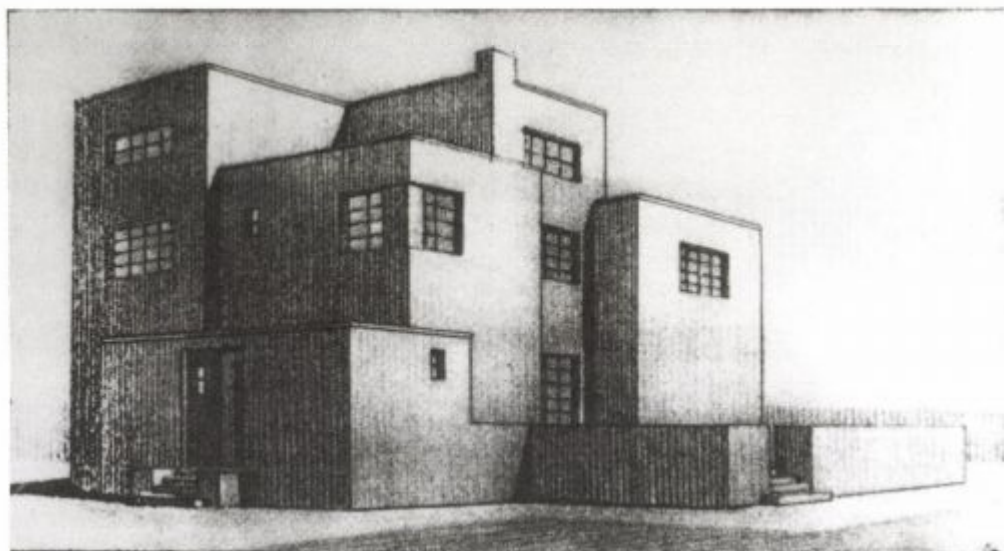
78. A Budapest, XI. Kelenhegyi út 46. alatti telekre eredetileg tervezett nyaraló beadványi terve (építész: Kusztos Imre, 1923. február)



79. A nyaraló módosított beadványi terve (építész: Forbát Alfréd, 1923. november–1924. február között)

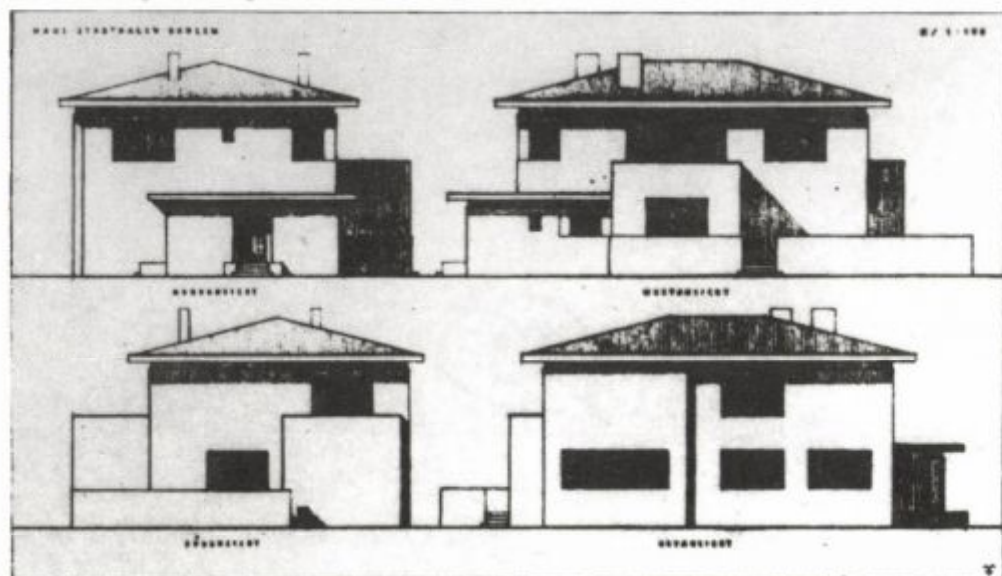
80. Rekonstruált földszinti alaprajz. Feketével jelölve az 1923-ban épült rész falai, szürkével a Forbát-féle átépítés (1924) falai, míg az 1928-as módosítást pontosított, (bontás) illetve fehérrel hagyott (építés) falak jelzik.

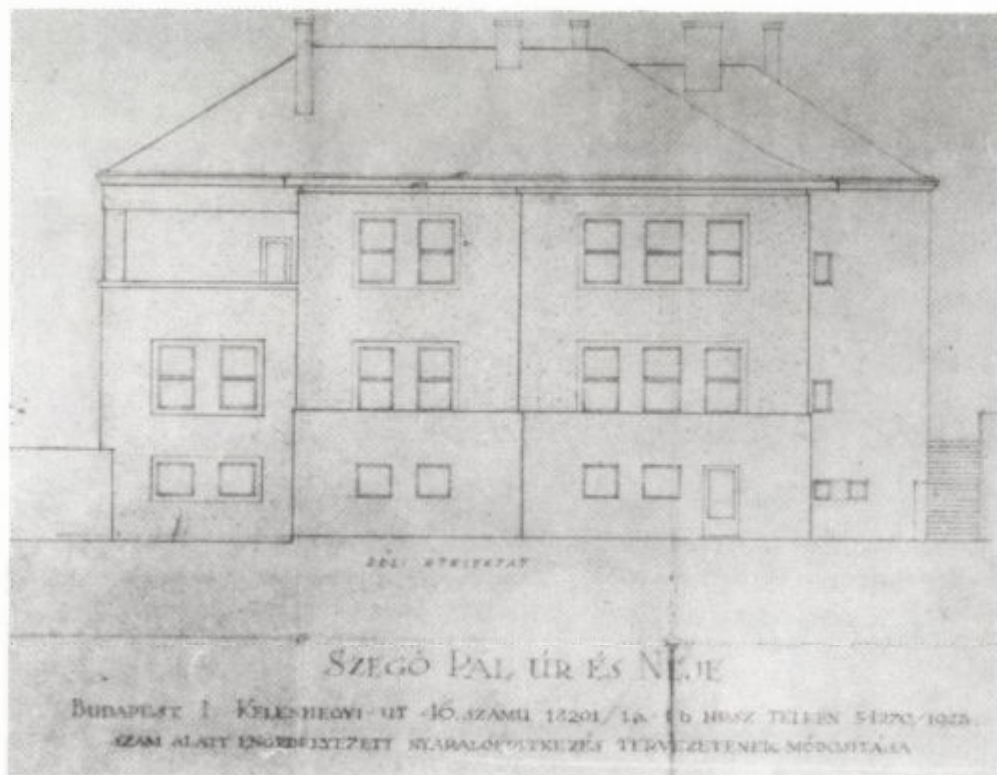




81. A Stadthagen-ház első tervváltozata, 1921.

82. A Stadthagen-ház megvásárolt tervváltozata, 1921-22.





83. A Szegő-ház déli homlokzata, 1923-24. (részlet a beadványi tervből)



84. a)-b) A Berlin-Zehlendorfban megépült Stadthagen-ház bejáratí részletei (Szerző felvétele 1989-ben)

85. A Szegő-ház mai állapota. Nézet dél-nyugat felől (Szerző felvétele 1989-ben)



86. A Szegő-ház mai állapota. Nézet észak-nyugat felől. (Szerző felvétele 1989-ben)



[illegible]

Felcső építõmesterünk Lakos Vilmos, I. Ménési-ut 46.

Felis erismesferina Kaso Vilnos, I. Mineri-ur 46.
Tervejo: for bark Alfred P. Baranys m.
Spec., 1944. marc. 18. Tinkled

Früher

-3) alatt mellékelve a vizetörzsimitások.

1911
 1912
 1913
 1914
 1915
 1916
 1917
 1918
 1919
 1920
 1921
 1922
 1923
 1924
 1925
 1926
 1927
 1928
 1929
 1930
 1931
 1932
 1933
 1934
 1935
 1936
 1937
 1938
 1939
 1940
 1941
 1942
 1943
 1944
 1945
 1946
 1947
 1948
 1949
 1950
 1951
 1952
 1953
 1954
 1955
 1956
 1957
 1958
 1959
 1960
 1961
 1962
 1963
 1964
 1965
 1966
 1967
 1968
 1969
 1970
 1971
 1972
 1973
 1974
 1975
 1976
 1977
 1978
 1979
 1980
 1981
 1982
 1983
 1984
 1985
 1986
 1987
 1988
 1989
 1990
 1991
 1992
 1993
 1994
 1995
 1996
 1997
 1998
 1999
 2000
 2001
 2002
 2003
 2004
 2005
 2006
 2007
 2008
 2009
 2010
 2011
 2012
 2013
 2014
 2015
 2016
 2017
 2018
 2019
 2020
 2021
 2022
 2023
 2024
 2025
 2026
 2027
 2028
 2029
 2030
 2031
 2032
 2033
 2034
 2035
 2036
 2037
 2038
 2039
 2040
 2041
 2042
 2043
 2044
 2045
 2046
 2047
 2048
 2049
 2050
 2051
 2052
 2053
 2054
 2055
 2056
 2057
 2058
 2059
 2060
 2061
 2062
 2063
 2064
 2065
 2066
 2067
 2068
 2069
 2070
 2071
 2072
 2073
 2074
 2075
 2076
 2077
 2078
 2079
 2080
 2081
 2082
 2083
 2084
 2085
 2086
 2087
 2088
 2089
 2090
 2091
 2092
 2093
 2094
 2095
 2096
 2097
 2098
 2099
 2100
 2101
 2102
 2103
 2104
 2105
 2106
 2107
 2108
 2109
 2110
 2111
 2112
 2113
 2114
 2115
 2116
 2117
 2118
 2119
 2120
 2121
 2122
 2123
 2124
 2125
 2126
 2127
 2128
 2129
 2130
 2131
 2132
 2133
 2134
 2135
 2136
 2137
 2138
 2139
 2140
 2141
 2142
 2143
 2144
 2145
 2146
 2147
 2148
 2149
 2150
 2151
 2152
 2153
 2154
 2155
 2156
 2157
 2158
 2159
 2160
 2161
 2162
 2163
 2164
 2165
 2166
 2167
 2168
 2169
 2170
 2171
 2172
 2173
 2174
 2175
 2176
 2177
 2178
 2179
 2180
 2181
 2182
 2183
 2184
 2185
 2186
 2187
 2188
 2189
 2190
 2191
 2192
 2193
 2194
 2195
 2196
 2197
 2198
 2199
 2200
 2201
 2202
 2203
 2204
 2205
 2206
 2207
 2208
 2209
 2210
 2211
 2212
 2213
 2214
 2215
 2216
 2217
 2218
 2219
 2220
 2221
 2222
 2223
 2224
 2225
 2226
 2227
 2228
 2229
 2230
 2231
 2232
 2233
 2234
 2235
 2236
 2237
 2238
 2239
 2240
 2241
 2242
 2243
 2244
 2245
 2246
 2247
 2248
 2249
 2250
 2251
 2252
 2253
 2254
 2255
 2256
 2257
 2258
 2259
 2260
 2261
 2262
 2263
 2264
 2265
 2266
 2267
 2268
 2269
 2270
 2271
 2272
 2273
 2274
 2275
 2276
 2277
 2278
 2279
 2280
 2281
 2282
 2283
 2284
 2285
 2286
 2287
 2288
 2289
 2290
 2291
 2292
 2293
 2294
 2295
 2296
 2297
 2298
 2299
 2300
 2301
 2302
 2303
 2304
 2305
 2306
 2307
 2308
 2309
 2310
 2311
 2312
 2313
 2314
 2315
 2316
 2317
 2318
 2319
 2320
 2321
 2322
 2323
 2324
 2325
 2326
 2327
 2328
 2329
 2330
 2331
 2332
 2333
 2334
 2335
 2336
 2337
 2338
 2339
 2340
 2341
 2342
 2343
 2344
 2345
 2346
 2347
 2348
 2349
 2350
 2351
 2352
 2353
 2354
 2355
 2356
 2357
 2358
 2359
 2360
 2361
 2362
 2363
 2364
 2365

a tömegek részarányának, elosztásának, a szerkezetesen formai tagozódásnak rendkívül finom, színekkel is hangsúlyozott ritmusa jellemzi”.²⁷

A konstruktív-tektonikus arculat legfejlettebb formájában talán a Gutenberg utcai ház tervén mutatkozik meg. Aszimmetrikus, dinamikus kompozíciója a De Stijl szellemével rokon, bár Theo van Doesburg és van Eesteren építészeti műveitől függetlenül, azokkal egyidőben készült.²⁸

A gellérthegy-i lakóház a Gutenberg utcai ház tervében megfogalmazódó ideálképhez képest visszalépést jelentett. A kötöttségek miatt nem olyan tiszta, képletszerű, sokkal életsebébb és ezért a weimari tervek közül a Stadthagen-villához áll a legközelebb. A hasonlóság nem véletlen. Mint láttuk korábban, hosszú története során a Stadthagen-ház terve sokat szelídült, míg az első radikális változattól eljutott a megvalósulásig. Adolf Sommerfeld eleve a mértéktartó, magastető-s alternatívát választotta igazgatója számára, amit a kivitelezés során tovább módosítottak. Az 1922-ben már kész terv csak 1925-ben válhatott épületté: a Stadthagen-ház két éves késéssel került a Sommerfeld-konzern Onkel Tom Strasse-n álló, Neutra és Mendelsohn által tervezett villái mellé. (A Forbát tervezte ház száma: 83.) A gellérthegy-i Szegő-villa előbb tető alá került, Forbátnak tehát hamarabb nyílt módja érlelődő gondolatait Magyarországon mint Németországban megvalósítani. Bár a két épület topográfiai adottságai különbözőek, mégis sok szempontból hasonlóak formai és kompozíciós megoldásaik. Elsőként az alacsony hajlású magastetőt kell említeni, ami sajátos módon kapcsolódik az épület tömegéhez. Az ereszvonaltól körben egy visszahúzott falsáv – horony – található, ami erős árnyékhatással (és eleve sötétebb színével!) határozottan elválasztja egymástól a függőleges falsíkot és az ereszpárkány vízszinten síkját. A magastető szinte lebegni látszik a sztereometrikus épülettest fölött. Nagyon hasonló a két épület bejárat előépítményének megformálása. A ház tömegéből előre ugró, két tömör faltest közé szorított bejárat Gropius-tól kölcsönzött motívum. Forbát a Gropius-Meyer tervezte Sommerfeld-házon (1920) és Otte-házon (1921-22) találkozott ezzel a megoldással: jól ismerte mindkettőt, hiszen ő képviselte az építkezésen főnökei irodáját. Van azonban egy lényeges különbség. A bejárat előépítmény a Gropius-Meyer épületeken szimmetrikusan illeszkedik a főhomlokzat monumentális, expresszív kompozíciójába, míg Forbát mindkét lakóházán aszimmetrikusan helyezkedik el.

Említettük volt, hogy Forbát alaprajzai a célszerűség alapján szerveződnek, ezért általában szabálytalanok, aszimmetrikusak. Két elemzett házánál azonban a tömegeket oly ügyesen kiegyensúlyozta, hogy összehatásuk mégis statikus. Sőt, ha jobban megvizsgáljuk a berlini ház alaprajzát, fölfedezhetjük, hogy a szervesen fölépülő alaprajzon belül az egyes helyiségek különböző szimmetriatengelyekre vannak szervezve. Szimmetrikus az ajtók, ablakok, beépített szekrények és alkóv-szerű fülkék elrendezése, belülről nézve. A szimmetria és aszimmetria ilyen raffinált összeegyeztetésének Adolf Loos volt mestere, Forbát minden bizonnyal ismerte tízes évekbeli lakóházait és Raumplan elméletét.

Figyelemre méltó – és Forbát egyéb terveire is jellemző – az a mód, ahogyan a házat környezetéhez kapcsolja. A kerítés és kapubejárat, a lábazattal összehangolt mellvéd, előlépcsők, különböző szinten lévő teraszok, lebegő párkánylemezek és előtetők – megannyi architektonikus elem, mely összeköti az épületet a kerttel, az utcával, fokozatos átmenetet teremt a ház és környezete között. Ezt a módszert F. L. Wright alkalmazta legbravúrosabban préri-házainál, ám Forbát számára inkább a De Stijl térbe kisugárzó függőleges és vízszintes síkjai, vagy a helyszínrajzot az épület geometriájának rendszerében megmintázó Gropius-tervek (Otte-ház 1921; Kallenbach-ház 1921) szolgálhattak előképül. A környezethez való kapcsol-

lódás széles skáláját kínálta a gellérthegyi ház lejtős telke, ezt Forbát kellőképpen ki is használta (híd és támfallal egybeépített lépcsők az utca felől, tereplépcsők, teraszok a kert felől).

A gellérthegyi ház legérdekesebb részének, a Kállai által publikált hallnak a leírása sajnos csaknem lehetetlen. Korabeli rajz, színterv tudomásunk szerint nem maradt fenn (talán nem is készült?), az Emlékiratok néhány mondata és az Új Föld-ben közölt fekete-fehér, nem túl jó minőségű fotó nem ad elég információt. Annyi megállapítható, hogy a különböző felületek között nagy tónusbeli különbségek voltak: a lépcsőfokok és a mellvédet lezáró fogódzó sötét, maga a mellvéd világos, míg a fal közepes tónusú (egy meghatározhatatlan funkciójú világos téglalappal). Forbát egyéb építészeti rajzainak, épületeinek és egy utalásának²⁹ ismeretében megkockáztatjuk a feltevést, hogy az alkalmazott színek nem a De Stijl alapszínei, még csak nem is a Bruno Taut kedvelte kevert kiegészítő színek lehettek, hanem inkább „alig-színek”: a szürke, terakotta, homokszín különböző árnyalatai.

Az épület jelentősége

Miután bemutattuk a gellérthegyi Szegő-villa és Forbát weimari terveinek viszonyát, ejtsünk néhány szót a magyar építészettörténetben elfoglalt helyéről. Közismert tény, hogy a húszas évek első felében a korábbi progresszív törekvések nem folytatódtak: a korszellem, az ízlés megváltozása következtében természetes módon, a politikai-ideológiai változások nyomán pedig irányítottan fordult a magyar építőművészet a tradíciók felé. A középítkezéseknél hivatalosan is megkövetelték a „szolid történelmi stílusokat”, a magánépítetők zöme viszont társadalmi prsztizsét erősítendő választotta az „úri”-nak hitt neobarokk vagy más historizáló stílust. Racionális terveket csak az ideológiától mentes gazdasági területen (például ipari épületek esetében) lehetett elfogadtatni.³⁰ Az Európa több pontján akkor már bontakozó modern építészetről igen kevés tudósítás jelent meg,³¹ azok is inkább polgári-ellenzéki lapokban, még inkább emigrációban kiadott folyóiratokban.

A Szegő-villa a ritka kivételek közé tartozik és jelentőségét elsősorban az adja, hogy – szemben például Molnár Farkas korai terveivel – megvalósult a neobarokk Magyarországon. Jellemző a korabeli állapotokra, hogy a Szegő Pálhoz hasonló felvilágosult és következetes építető kénytelen volt külföldön élő építész keresni, ha korszerű otthonra vágyott.³² E néhány példa olyan elszigetelt volt a korszak pöffeszkedő háztengerében, hogy a magyar építészet alakulására sem épületekor, sem később érdemleges hatást tenni nem tudott.

JEGYZETEK

A tanulmány megírásához nyújtott segítségért köszönetemet fejezem ki Vadas Ferencnek (Budapest Főváros Levéltára), Brigitta Dalgren-nek (Svéd Építészeti Múzeum), Frau Stollenek (Bauhaus-Archiv, Nyugat-Berlin) és Moravánszky Ákosnak.

1. MEZEI O.: A Bauhaus magyar vonatkozásai: előzmények, együttműködés és kisugárzás. A Népművelési Intézet kiadása Budapest 1981.; MEZEI O.: Ungarische Architekten am Bauhaus, In: Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Jonas Verlag 1986, a kasseli kiállítás katalógusa; NORBERT A. W.: Fred Forbát-Bauten 1919-1931, Göttingen 1978. Kézirat (publikálatlan disszertáció).

2. Háromlakásos családház Békéscsabán (terv: 1923, kivitel: 1924); Szegő-villa Budapesten (terv:

1923-24, kivitel: 1924); Stadthagen-villa Berlin-Zehlendorfban (terv: 1921-22, kivitel: 1925).

3. Említi a Svéd Építészeti Múzeum kiállítási katalógusa, Stockholm 1972; Mezei Ottó 1981-es tanulmánya. Részletesebben szól róla KÁLLAI E.: Konstruktív művészet című tanulmánya, Új Föld 1927. 3. szám 58-61.

4. A Stadthagen-ház terveit részletesen ismerteti Norbert A. Werner a Wechselwirkungen katalógus 348-350. A kivitelezett épületről publikáció még nem jelent meg.

5. Konstruktív művészet, Új Föld 1927. 3. szám 58-61.

6. „Dann kamen im November bei einem Abstecher nach Ungarn gleich zwei Aufträge. Der eine galt den Weiterbau einer grossen Villa, aus der man noch alles machen konnte: auf dem

Gellértberg in Budapest in wundervollen Land, 10 Zimmer und garage. Ein Rohbau war weit fortanschritten, einiges konnte ich noch abändern, manches dazubauen." Forbát: Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern. Kézirat 1969. A Svéd Építészeti Múzeum tulajdonában. (79. oldal, a szerző fordításában)

7. Fővárosi Levéltár, 5162-III/1924. IV. 3. iktatószám alatt.

8. Fővárosi Levéltár, Birtokállási lap III-3621/911 iktatószám alatt.

9. KORMOS A.: Pénzügyi Compass 1923-24. 1. kötet.

10. Kormos Alfréd szerk.: Magyar Pénzügyi Compass 1916-17. 2. kötet; Újvári Péter szerk.: Magyar Zsidó lexikon, Budapest 1929. 687. oldal a Pécs címsónál. Téves tehát Hans Maria Wingler állítása (a darmstadti kiállítás katalógusának előszavában, Fred Forbat Architekt und Stadtplaner, 1969), aki szerint Forbát apja bornagykereskedő volt. Ugyanezt a hibás adatot vette át Passuth Krisztina Forbát-tanulmányában (Magyar Építőművészet 1973. 2. szám 50-51.)

11. Az 1943-as budapesti telefonkönyvben Szegő Pál nyári tartózkodási helyeként megadva: Budakalász, Lupa sziget. A weekendház bemutatását lásd: tér és forma 1935. 1. szám 18.

12. Az 1943-as telefonkönyvben Szegő Pál címe: XI. Somlói út 33/a. Lásd még: tér és forma 1938. 12. szám 342-345. és Beke L.-Varga Zs.: Kozma Lajos, Budapest 1968.

13. Lásd 5. jegyzet! 58.

14. Fővárosi Levéltár, 42864/1924/III. iktatószám alatt.

15. Emlékirata tanúsága szerint Forbát március elején érkezett Magyarországra, hogy a már megkezdett építkezéseket ellenőrizze („Anfang März führen wir nach Ungarn um die beiden bereits begonnenen Bauten zu überwachen." Forbát: Erinnerungen... 1969. 81.)

16. Fővárosi Tanács tervtára 13338/924-III iktatószám alatt.

17. „Az építési munkák vállalkozóját szintén ismertem Pécsről, ahol a városi építési hivatal vezetője volt mielőtt Budapestre költözött. Melékfoglalkozásként kisebb építési munkákat vállalt, ami képességeinek jobban megfelelt..." Forbát: Erinnerungen... 1969. 82.

18. „Ich merkte bald, dass ich, wie beim Sommerfeldhaus, die Zügel wohl selbst in die Hand nehmen muss, sobald der Bau das Stadium des Rohbaus verlässt. Auf dem Bau arbeitete eine gut zusammengeschweisste Rote Bauarbeiter, alle aus einem einzigen schwäbischen Dorf in den nahen Hügeln, Budaörs. (...) Vor Ostern führen wir zu meinen Eltern nach Pécs und bleiben einen Monat. Dann zogen wir wieder in die Pension in Budapest und verbrachten die ganzen Tage auf der Baustelle, wo eines der Zimmer notdürftig für uns zurechtgemacht wurde. Mitte Mai kam auch Jupp Scheper vom Bauhaus und übernahm die Leitung der Materarbeiten. Für die Wände setzte er Farbproben an und an den Türen führte er Schleiflack selber aus. Indessen stand ich auf dem Gerüst und kratzte selbst den Kiepsputz an den Fassaden ab, denn die Putzarbeiter kannten diese Technik nicht und mussten sie erst erlernen. Es herrschte Bauhausgeist auf dem Bau, wo die Belegschaft

nicht daran gewöhnt war, dass die Bauleiter selbst ein Werkzeug in die Hand nehmen und sogar damit umgehen können. So wurden wir allgemein beliebt...zum grossen Kirchweinfest (sic!), da die Arbeit schongen Ende meigte... Anfang Juli fuhr Scheper nach Hause und bald folgten wir ihm". (Forbát: Erinnerungen... 1969. 82-83.) Az Emlékirat 81-83. oldalainak másolatáért Moravánszky Ákosnak tartozom köszönettel. A fordítás saját munkám. A szövegben említett Jupp Scheper (valódi nevén Hinnerk Scheper 1897-1957) a Bauhaus falfestő műhelyének tagja, 1925-től vezetője volt. Egyik első önálló munkája, a berlini Sommerfeld-ház belsejének színes kiképzése adott alkalmat az épületet művezető Forbáttal való megismerkedésre.

19. „Bármennyire összefüggéstelen legyen is azonban a rajz és a hall tárgyszerűség szempontjából, korántsem az formailag... Mint a színeskértarajz, a hall is mértani idomok aszimmetrikus kompozíciója... Az exteriőr és a rajz összefüggése tisztán szellemi, logikai természetű, tisztán stílszerű." KÁLLAI E.: Konstruktív művészet, Új Föld 1927/3. 58.

20. Fővárosi Tanács tervtára. Terasse-toldalak terv 1:100 léptékben fénymásolaton. Dátuma: 1928. VI. 30. csak Szegő Pál aláírásával.

21. Forbát ökonomikus szemléletéről így ír Kállai Ernő: „Forbát épülettervei egyszerűen organizációs koncepciók, ez az egész. Intenciójuk nem terjed túl azon a törekvésen, hogy a magánélet vagy nyilvánosság esetről-esetre adott funkcióit térbelileg lehető célszerűen és higiénikusan elhelyezzék, szabályozzák. Minden gondjuk a jó alaprajz és ami stílusbelileg döntő: a lehető legkövetkezetesebb formai takarékoság, sőt önmegtartóztatás." Architektúrális leszerelés (Egy magyar építőművész weimari kiállításához) Magyar Művészet 1926. 173-174.; Forbát maga pedig így ír: „A modern technikának alapelve: 1. hogy sehol se használjunk több anyagot, mint amennyi a kitűzött cél elérésére elegendő, s amennyiben az egyidejűleg elérendő célok szétágaznak, 2. hogy igyekezzünk megkeresni azt az anyagot és azt a szerkezetet, mely az összes követelményeket egyidejűleg leggazdaságosabban elégíti ki." FORBÁT A.: A lakóházépítés új technikája, A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye 1924. 51-52. szám 161.

22. Fővárosi Tanács tervtára, Vasbeton terv 1928. III. 29. a tervező pecsétjén: Dipl. Ing. Georg Fekete Bauingenieur Büro Berlin W15, Uhlandstrasse 51.

23. Összes adat a tervtári tervecsomag iratanyagából.

24. Forbát weimari korszakáról viszonylag részletesen szólnak a Wechselwirkungen kiállítási katalógus írásai és dokumentumai (elsősorban a 348-356. oldalak)

25. Magyar Művészet 1926. 173-174.

26. Például a Bauhaus-lakótelep számára tervezett családiházával (1922), mely oly sok hasonlóságot mutat Molnár Farkas Vörös kockaházával, hogy feltehetően mindkettő ugyanabból az előképből indult ki. A tervek grafikai előzménye Johannes Itten 1922-es litográfiája „A fehér ember háza" címen, mely egy nagyobb kockára állított kockát ábrázol.

27. Ugyanaz mint 25. jegyzet

28. Lásd Fred Forbat: Bauhaus und Stilj (rész-

let Forbát kiadatlan emlékiratából) a darmstadti Bauhaus Archiv 1969-es Forbát-kiállításának katalógusában, valamint egy másik részlet a Wechselwirkungen katalógus 349-352.

29. Forbát utal arra emlékiratában, hogy 1920 végén, amikor Gropiusékkal meglátogatták Bruno Taut saját házát, ami erős színekkel volt kifestve, vita bontakozott ki, hogy a különböző falfelületek különböző színűre való festése nem töri-e meg az egységes térhatást, nem bontja-e síkokra a teret. (Bauhaus und Stijl, mint előző jegyzetben) Forbát ceruzarajzain sohasem használt primer színeket, hanem tompa vöröses-barnákat, gyöngyházfényű szürkéket stb. Kérdéses, hogy egyáltalán Forbát volt-e az, aki az enteriőr színeit megadta. Nagy a valószínűsége annak, hogy a feladatot az ilyen munkákban jártas Scheper-re bízta és így a hall

színterve az ő önálló alkotásának tekinthető.

30. Gondoljunk az Elektromos művek áramátalakító épületeire és kelenföldi erőműtelepére (Reichl Kálmán, Bierbauer Virgil), Quittner Ervin fonodáira, szövőgyáira és gyári lakótelepeire, a Posta zuglói járműtelepére (Bierbauer István) vagy Ligeti Pál medgyesi gyárépületeire stb.

31. Bécsben a Ma, az Egység, az Akasztott Ember, Újvidéken az ÚT, Aradon a Periszkóp, Pécsen a Krónika, az Új Írások Könyve, míg itthon a Magyar Írás, a Kékmadár s ritkábban a napilapok (Magyarság, Est-lapok) foglalkoztak a kortárs építészettel.

32. Megemlíthetjük még dr. Dunkel Károly mérnököt, aki Josef Hoffmann-nal tervezette meg rózsadombi házát. A puritán villa 1922-23-ban épült a Tapolcsányi utca 3. szám alatt.

András Ferkai: Über das erste realisierte Einfamilienhaus von Alfréd Forbát

Das Lebenswerk von Alfréd Forbát (1897-1972), dem Architekten und Graphiken ungarischer Abstammung, wurde monographisch noch nicht bearbeitet. Nur einige wenige Teilstudien in Ausstellungskatalogen oder anderen Publikationen behandeln die Tätigkeit des Architekten, der in Weimar Gropius' Mitarbeiter war, später, in Berlin, Ungarn, der Sowjetunion und Schweden selbständig arbeitete.

Von Forbáts aufregendsten, bahnbrechenden Entwürfen aus seiner Weimarer Zeit wurde so gut wie nichts verwirklicht. Deshalb sind die beiden erbauten Einfamilienhäuser, die er vor seiner Umsiedlung nach Berlin entwarf, von besonderer Bedeutung. Sie tragen – obgleich mit Kompromissen – auch zahlreiche Ideen der unverwirklichten Pläne des Architekten. In meiner Studie konzentrierte ich mich auf das im Jahre 1924 auf dem Budapester Gellértberg gebaute Haus, da es in der Fachliteratur noch unbekannt ist, ich vergleiche es aber mit dem im Jahre 1925 in Berlin-Zehlendorf gebauten, über eine bis 1921 zurückreichende Vorgeschichte verfügende Sommerfeld-Haus, denn zwischen den beiden Gebäuden gibt es infolge der gleichzeitig verlaufenden Planung viele Übereinstimmungen.

Den Auftrag über das Haus auf dem Gellértberg erhielt Forbát im November 1923 während seines kurzen Aufenthaltes in Ungarn von Pál Szegő, dem Generaldirektor der Hauptstadtischen Bierbrauerei AG. Szegő lebte vor dem Krieg in Fünfkirchen (ung. Pécs) und arbeitete in der Hirschfeld Bierbrauerei, in der ein Kollege von ihm Forbáts Vater war. Auf diesem Wege kam er mit dem Sohn in Verbindung, der damals schon in Weimar lebte. Dem Auftrag nach sollte Forbát ein eklektisches Sommerhaus, dessen Rohbau schon fertig stand, zu einem anspruchsvollen Einfamilienhaus mit zehn Zimmern und Garage ausbauen, wobei er frei um- und zubauen durfte.

Das Haus kann wegen der nach 1945 vorgenommenen Umbauarbeiten nur aus den Originalentwürfen rekonstruiert werden, die in der Plansammlung des Budapester Hauptstadtischen Rates erhalten blieben. Das an einem Hang stehende Etagenhaus bedeutete zwar im Vergleich zu dem in Forbáts Weimarer Entwürfen gestalteten Idealbild einen Rückschritt, galt jedoch in der zeitgenössischen Baukunst, besonders mit dem konservativen ungarischen Durchschnitt verglichen als äußerst modern. Trotz der Gebundenheiten ist der Grundriß an der Zweckmäßigkeit orientiert organisiert, unregelmäßig und asymmetrisch, die Massen sind jedoch so ausgeglichen, daß die Gesamtwirkung ruhig und statisch ist. Die Übereinstimmungen mit dem Sommerfeld-Haus sind augenfällig: Die mit einem tiefneigenden Steildach bedeckten stereometrischen Massen, der charakteristische Vorbau am Eingang, die dem Milieu angepaßten Terrassen, Brüstungen, Vortreppen und solche feinen Details wie z.B. der Anschluß der Mauern und des Daches mit einer Nut von Schatteneffekt. Die Verbindung der Etagen ist dagegen verschieden. Die Treppe im Gellérberger Haus ist eine Attraktion: Im Flur verläuft sie frei und erinnert mit ihren klingeartigen massiven Brüstungen an ein rein konstruktivistisches Werk. Es ist nicht zufällig, daß Ernő Kállai als Illustration zu seinem Artikel „Konstruktive Kunst“, in dem Forbáts Kunst behandelt wird, ein Innenfoto gewählt hat.

Das Szegő-Haus war – wie auch das Sommerfeld-Haus – nur eine Episode in der Geschichte der modernen Architektur, durch sein frühes Datum und weil es ein Unikum in der ungarischen Baukunst ist, kann es jedoch die Aufmerksamkeit der sich mit dieser Epoche befassenden Forscher beanspruchen.

Vannak külföldön letelepedett, sikeres magyar művészek, akikről alig tudunk valamit, távol megérlelődött művészpályák, amelyeket nem tartunk számon, pedig a hazai kultúrában gyökereznek. Ide tartozik a festő és grafikus Hofbauer Imre.¹

1906. november 5-én született a jugoszláviai Mitrovicán, Tatán végezte iskoláit, majd a prágai műegyetemen tanult építészetet, 1933-ig. Eközben rendszeresen rajzolt prágai napilapoknak, és megjelentek munkái a német *Simplicissimus*-ban is. 1935-ben Budapesten az *Est*-lapok munkatársa lett, majd a *Budapesti Hírlapé*. A lap 1936-ban Londonba küldte, onnan még rajzos-szöveges tudósítással jelentkezett, de nem tért vissza. 1989. január 19-én Londonban halt meg. Mindvégig ott élt, csak rövid utakat tett Franciaországba, Svájcba, Spanyolországba. Budapestet kerülte. Akkor sem látogatott első sikereinek színhelyére, amikor – itteni meghívásra – 1964-ben a Dorottya utcában harminc alkotásból álló kiállítása nyílt, élete első önálló tárlata.²

A pályakezdést nemcsak a folyamatosan közölt, szívesen fogadott újságrajzok jelzik. 1935 végén a sajtó tudatta, hogy az Atheneum-házban „Megnyílt a főváros legmodernebb plakát-tervező műhelye”, melynek ő került az élére. Az induláskor így nyilatkozott: „A rajzzal szemben még nem fásultak el az emberek. Ezt használják ki a nyugati vállalatok, amikor tervező osztályaikon igazi művészeket foglalkoztatnak, akik halkabban, nem vásári módon, éppen ezért megnyerőbben, *szinte ellenállás nélkül viszik köztudatba a mondani valót...*”³

A műhely plakátjai részben Prága számára készültek, cseh felirattal, egy Pokorný nevű cseh művésszel közösen. Plakátjait fogta a hóna alá, amikor Londonba ment. Kiadóról-kiadóra járva mutatta őket, munkalehetőséget keresve.

Az újságrajzoló, plakáttervezői indulásra a „halkság” volt jellemző, amit a műhely programot adó szavaiban is hangsúlyozott. A jó értelemben vett harsogást is kerülte. Hirdetéseinek képi tömörségében az akkori virágzó magyar plakátművészetten okult. Stilárisan részint egy art decós elegancia jellemezte, részint egy fajta expresszionisztikus klasszicizálás, amely utóbbiban a cseh szobrászat sajátos pátoszának a hatása sejthető. Londoni plakátjaiból már mindkettő eltűnt. Igaz, első ottani munkáit még nem ismerjük. A háború után készült nagyméretű plakátjain könyveket hirdetett. Szellemes könnyedségük, derűs színük egy ugyancsak hazulról eredeztethető vaszarys hangot és ízlést sejtet. Majd évtizedeken át készített plakátokat a brit posta számára, ezek a megrendelő igényei szerint tervezett, szárazabb hangú, leleményben szegényesebb alkotások, a megélhetést megalapozó munkák.

Szaklexikonokban nem szerepel, csak egy helyütt tartják számon (Fekete Márton: *Prominent Hungarians Home and Abroad*, 1966, München, 126. l.), pedig több ezer műve készült, olajképek, akvarellek és mindenekelőtt rajzok. Hajnaltól estig rajzolt, eleinte ceruzával, majd tollal és évtizedeken át filmanyagra tust dörzsölve. A filmről különböző méretű nyomatok készültek, amelyek némelyikén tovább dolgozott. Úgy látszott, mintha nyomorban élne, pedig csak olyan megszállottan alkotott, hogy teljesen elhanyagolta környezetét.

Sok volt a barátja, tisztelője, rendszeres megbízója, akik ma is szeretettel, sőt, rajongva emlékeznek Hof-ra (így nevezték). De ő mindvégig egyedül élt, barátságban mindenkivel és tartózkodóan mindenkivel szemben. Nyitott volt a külvilág iránt, de ösztönösen gyanakvó,

aggodalmaskodó. Lappangó félelmét, védekező magatartását környezete egy le nem vethető közép-európai hozadékként értelmezte.

Hofbauer Imre nem emigránsként élt Londonban, hanem oda tartozott. Könyveit angolul írta. Közeli ismeretségi körében nem bukkantak fel magyarok. Alig értékelhető nyom, hogy egy népszerű London-utikönyv illusztrátorainak a sorában Vértes Marcellel együtt szerepelt.⁴ Az 1964-es budapesti kiállítását sem ő kezdeményezte, és habár igen komolyan készült rá, a személyes meghívást nem fogadta el. Barátainak ezt később politikai fenntartásai-val magyarázta, aminek ellentmondani látszik a kiállítási anyag elküldése, majd folyamatos kapcsolata a londoni magyar külképviselettel. De politikai fenntartás sem zárható ki a minden hatalomtól idegenkedő, minden erőszakot kerülő, visszahúzódva élő londoni művész esetén. És nem hagyható figyelmen kívül az itthoni gyökértelenség, az intenzív, de rövid budapesti munkálkodás óta eltelt közel három évtized. Családi kötődései nem voltak. Hajóskapitány édesapját még gyerekként elvesztette, ő maga vallásos katolikus nevelésben részesült, zsidó származású édesanyja már az ő emigrálása után öngyilkos lett. A barátságos félmosolyok mögé rejtett állandó szorongását nem akarhatta kitenni semmilyen konfrontációnak.

A ki nem mondott, de határozottnak látszó szakítás pályakezdésének színhelyével mégis inkább csak felszíni jelenség. Terveinek hátlapjára magyarul írta megjegyzéseit, önmagának feltett kérdéseit. Angol beszédébe pesties szólásokat fordított. Unokaöccsének írt, megmaradt levelei az érintetlenül őrzött anyanyelvről tanúskodnak.⁵ Alkotó munkájában pedig részben stilárisan, de főként tematikailag évtizedeken át fellelhetőek a gyermek- és fiatal korra visszautaló mozzanatok. Pályaképének e rövid vázlatában ezeket próbálom nyomon követni.

Mindvégig sokat illusztrált, de a hatvanas évekig az oeuvre csomópontjai a könyvek, amelyek túlnőnek a szorosán értelmezett illusztrációs munkán. Az elsőt 1942-ben adta ki, Peregrine néven. A háborús témájú „Calvary”⁶ harminc rajza több és más mint a háború krónikája, mindegyiket áthatja a jelképteremtő tudatosság, a humánus általánosító erő. Az 1941-ben lezárt sorozat lapjainak indító témája Rotterdam és Dunquerque, a vichy-i kormány által kiszolgáltatott menekülők, a szögesdrót mögé tereltek, a náci csizma, a légítámadás nyoma, a kivégzési jelenet *Haláltánc*, a falhoz állított kisgyerek, az *Ecce Homo*. A téma nemcsak az eltipró és az áldozat, hanem az erőszak és a félelem is, nők, gyermekek rettegése. Hofbauer önkéntes tűzoltóként vállalt részt a háborús London terheiből. Apró, kistermetű ember volt, de szívós, még hetvenes éveiben is rendszeresen sielt és úszott. Állta a vihart, amely az ő szemében torz óriásokká növesztette a náci erőszak megtestesítőit, akik elfűrészelik a keresztet a Megfeszített alatt (*Quo vadis, Domine?*).

A félelem, a bátorság, a gonoszág kivetítésének eszköze itt a tónusos ceruzarajz, a dörzsöléssel elért gazdag árnyalás. Stilárisan még sokat őriz egy akár klasszicizálónak is nevezhető formálás igényéből. Az ebből kibontakozó expresszivitás tartózkodóvá teszi a szenvedést és szatírába emeli a kegyetlenséget.

1948-ban jelent meg a „The other London” (A másik London) című könyve,⁷ amelyben negyvenkét – köztük nyolc kétoldalas – rajz és akvarell nyomán tárul fel a városperem, a kisember világa a maga mindennapos, életteli mozzanataiban. Ez az anyag nem sorozatként, nem kötetnek készült, hanem éveken át alkotott munkákból válogatott a művész egy kötetre valót. Akad köztük, amelynek az eredetije alapján ismerjük 1943-as dátumát. Stilárisan és tematikailag többféle vonulathoz tartoznak. Előfordul még egy-egy klasszicizálóan átírt, jelképnek szánt alak, az alkotó munkát vagy a legáltalánosabban emberit szimbolizálva, de a legtöbb lap konkrét helyzetkép. Csikkszedő, adományra váró verkleis (ez a figura később

is többször visszatért), kocsma előtt várakozó gyerekek, munka után sörözők, sztrájkot szervezők, vasárnapi ebédjére készülődő, krumplit-zöldséget pucoló család, egymáshoz préselődve alvó három nemzedék, kiskutyának örülő idős férfi, esküvő utáni reménykedés, targoncán alvó munkás, utcai törzshelyüket védő gyerekek. És feltűnt egy új témakör, amely attól kezdve mindvégig foglalkoztatta, a nagyvárosi táj. Túl az utcaképeken, amely a legtöbb életkép színhelye, önálló jelentéshez jut a „homlokzat mögötti” városkép, ahogyan az egyik cím is jelzi, s a felülről való bepillantás a szűk, sötét udvarokba. A kötet közepe táján egy két lapos akvarell az ellenpontja ennek a szorongásnak, a címe „Out of the Cage” (Kiszabadulva a kalitkából). Hatalmas izomzatú fiatal férfi kezét-lábát szétvetve, hunyt szemmel terül el a gyér fűvön, átengedve magát a szabadság mámorának; a háttérben alig sejlik fel a város pereme.

Lapról-lapra folyik a küzdelem a szorongás ellen, de sehol sem csap át haragba, dühbe. Hofbauer Imre túl volt már ekkor egy George Grosz kötet szerkesztésén, melyhez előszót is írt.⁸ Az életvitelét és művészetét meghatározó szociális érzék vonzotta Groszhoz, de idegen volt tőle a groszi ironia, szatíra. A tényfeltáró helyzetképek, különösen a városi tájak nem állnak ugyan messze a német művészet ún. nagyváros-festészetének más vonulataitól, de még inkább rokoníthatók a magyar Szocialista Képzőművészek Csoportja tagjainak a harmincas évek közepén készült munkáival. Tárgyiasságuk azonban inkább szomorkás, mint rideg, és még a rezignáció sem csap át tiltakozásba. Ez a szemléletmód csak egy lapon törik meg, ahol az eszköztár is más: öt, különbözőképpen mozgó kézfej nyújtja ki ujjait egy bírósági tárgyalóterem fölé. A címe „Pressure” (Kényszer). E vízióhoz képest szinte idilliek a londoni helyzetképek, de a nyitó és a záró rajz úgy keretezi a kötetet, hogy nem hagy kétséget a kritikai szándék mélysége felől. Az első, kétlapos kompozíción szekértengelyhez kötözött, behunyt szemű fiatal férfit feszítenek ki, mögötte biblikus alakok. Az utolsó kép békés, füves tájában girbe-görbe út vezet a háttér bokrai, fái közé, középtájon tőle jobbra-balra apró kereszttek. Címe: „What will the Harvest be?” (Mi lesz az aratás?). Folytatódnak tehát még a „Calvary” gondolatai, de meghatározónak mondható a tematikai és a stílári változás.

A hatvanas évek közepétől több kiadást is megért a „London, Flower of Cities All” (London, a városok virága) című nagyméretű kötet, melynek Richard Church írta a szövegét.⁹ A közel nyolcvan rajz és hat színes oldal hatalmas mennyiségű tanulmányt tudott maga mögött. Ekkorra már tökéletesítette és állandósította a filmre rajzolás technikáját. A hajdani építészeti stúdiók is közrejátszhattak abban, hogy annyi érzékelhető kedvvel rajzolta, írta képpé az épületeket. Szinte lehelletkönnyű ujjakkal örökítette meg az angol gótika megannyi részletét, a hatalmas belső tereket, az épületek plasztikáját, a díszítő szobrokat. Ez utóbbi téma Londontól függetlenül is foglalkoztatta. 1969-ben remekmű rajzon jelennek meg a chartres-i Királykapu alakjai, ahogyan ő látta és életre keltette őket; egy évvel korábban Mateóci Mester nyomán rajzolta meg Keresztelő Szent János fejét, minden bizonnyal egy birtokában levő reprodukció alapján.

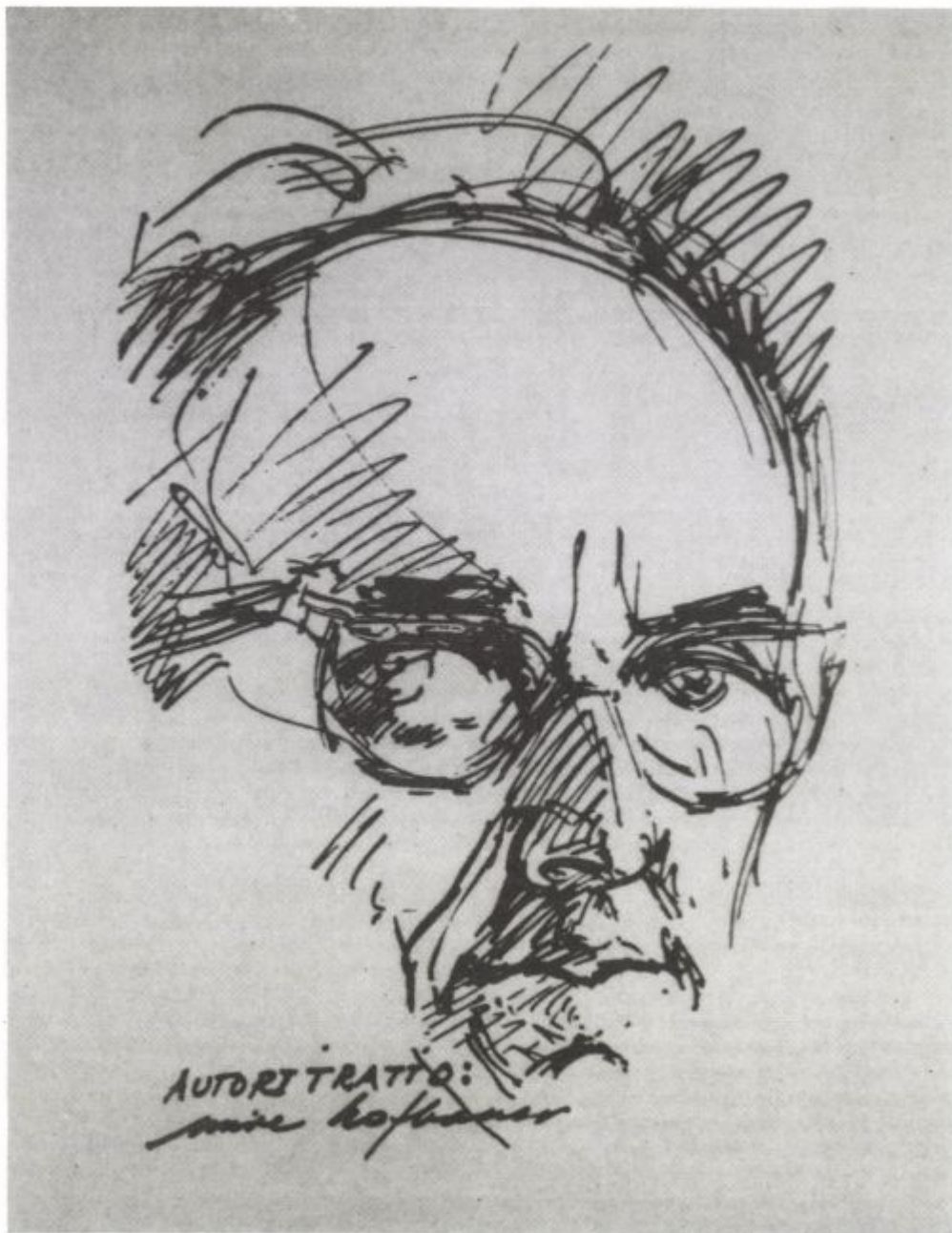
A nagy London-könyvben nemcsak a Westminster apátság vagy a városközpont más nevezetességei kaptak helyet, hanem a „másik” London világa is. Folytatódott a nagyvárosi tájak sora, és festőibben, árnyaltabban jelentek meg az emberek, az autóbuszon utazók, tolongók, vásárlók, vitatkozók. Nem annyira személyes sorsokat jellemzett, mint a „másik” London-könyvben, hanem inkább azt, ami a nagyvárosi zsúfoltságban a leginkább közös, szorongást-derűt kiváltó életanyag.

A város-téma megjelenésével és kibontakozásával egyidejűek az állatképek és az ilyen tárgyú könyvek, amelyek közül különösen az első kettő figyelemreméltó a pályakép és főképpen az életút szempontjából. 1945-ben jelent meg a „My Little Englishman” (Az én kis angolom).¹⁰ Szövegét is a festő írta. Egy kutya mondja el benne életét, jellemzi környezetét, a kutyákat, lovakat, embereket. Nagyjából a szerző kisgyermekkorának a története ez a könyv. A fő színhely kisváros – Tatatóváros –, de a történet Európa-szerte bonyolódik, Pétervártól Párizsig és Londonig. A kutya tulajdonosának imádott apja itt is mindig úton van; a csapongó történetben szerepel a pusztai ménés, a muzsikáló cigánybanda, a kisváros tanítója, olasz nevű fodrásza, aki tánctanár is, a messzi fővárosokban nagyvilági életet élő arisztokraták. A képek korántsem ennyire szerteágazóak. A három tucatnyi rajz többsége sokféle és igen emberi kutyaportré. A legtöbb alak gyermek, játszótárs. A felnőtt szereplők bajszos-kucsmás öregek vagy nagy bajszú lovasok, és fel-feltűnik a bakter, a csendőr, a hatalmasságot váró tisztviselő humorosan karakirozott, hajlongó figurája. Ez utóbbiakban szinte közvetlenül folytatódott a korábbi újságrajzolói gyakorlat, és talán még inkább a hegedülő cigánylányka vagy a vonat után integető kislány alakjában, ahol némi édeskés ízt is kap az art decós előzmény. Ez az érzelmesség később is felbukkant némelyik gyermekportréjában, – a nyolcvanas évekig több százat alkotott.

Van egy későbbi, nem datált, 37x55 cm-es akvarellje, cigánybandás mulatozókat ábrázol. A barokkosan mozgalmas muzsikus-csoport mögött parasztpárok táncolnak. A férfiak közül kettőn kék zubbonyos, vörös sapkás egyenruha. A vörös-kék-fehér színorgia, a tiszta, telt színek szinte abanováros cirkuszképet idéznek, de az egész jelenet elvontabb, mesészerűbb. Nosztalgikus kavargás, amely alig sejtet tényleges élményt. A magyar vagy magyaros motívumok máskor is mese keretébe épültek.

1947-ben jelent meg az ugyancsak általa írt és illusztrált „Bababukra”,¹¹ egy ló története. Bababukra, a Szivárvány, világszép kanca volt, Ildikó tulajdona. Egy Varjú nevű cigány ellopta, egy gazdag lengyel kereskedő elnyerte tőle. Majd újból magyaré volt, katonaló az 1848-as szabadságharcban, az oroszok elfogták, a nagyherceg ménésének a büszkesége lett, egy skót szobrász modellje volt egy lovasszoborhoz, végül visszakerült szeretett Ildikó-jához. A közel három tucat, színekben tobzódó akvarell zöme lovat ábrázol, állatportré, mozgástanulmány, csatajelenet. Egyre fontosabb a dús színű táj. Mellékes mozzanatként itt is megjelenik a cigányzenész és a táncoló honvédek csoportja, a korábban említett akvarell változata. Az első, kétoldalas képen cifraszűrös csikósok kilendülő ostora alatt vágat a ménés, az utolsón a békében-nyugodtan álló pej mögött két szivárvány is átszeli a goromba felhőket, s az alacsony horizonton felvillan egy gémeskutas tanyasi ház fehér homlokzata. Közben akár népművészeti illusztrációnak is beillő cifraszűrben áll a virágos ablakú parasztház előtt a furulyázó fiatalember, s a viselet, a típusok, a mimikák, a mozdulatok együttese szinte a mese-népmese-történelem szimbiózisát villantja fel. Minthogy környezetében vagy olvasói körében senkinek sem kellett számot adnia magyar voltáról, önmagának vélt tartozni a nosztalgikus emlékezőkkel. Így kelt életre a vérbő képsor, a magyar és szláv dalokkal fűszerezett közép-európai történet, mindez egy londoni könyvben.

1949-ben színes akvarellel és néhány tollrajzzal illusztrálta Harold Kelly ifjúsági könyvét, „Monkey Goes Home” (A majom hazamegy).¹² A címlapon egy apró, kabátba öltöztetett majom mögött hajó kormánykereket fogja az előre-felfelé néző izmos férfialak. Ez a hőstípus, kormánykerékkel együtt, később is foglalkoztatta. Itt jelentek meg először tanulmányai négerekről. Az ötvenes-hetvenes években számos kötetet illusztrált, majdnem kizáró-



88. Hofbauer Imre: Önarckép, 1980-as évek vége



89. Kutyaportré, 1945 előtt



90. Ők is menekültek voltak, 1941 (a „Calvary” sorozatból)

91. Tűzkeresztység, 1941 (a „Calvary” sorozatból)





92. Mi lesz az aratás? 1948 előtt (a „The other London” sorozatból)



93. Fény és levegő, 1948 előtt (a „The other London” sorozatból)



94. Lakbérhátralék, 1948 előtt (a „The other London” sorozatból)



95. Tanulmány, 1960-as évek

96. Gyerekek, 1960-as évek közepe



97. Hölgy Victoria korából I., 1960-as évek eleje



lag rajzokkal, főként brit és kanadai kiadók számára. Témakörük az állatok és a gyerekek világa, a fehérek és a színesbőrűek együttélése, az élők egymásról való gondoskodása.¹³

Két, könyv-programtól független témakör, amelyekben hosszú időre elmerült, a bányászok és a halászok élete. Ezekből tízet, zömükben litográfiát állított ki 1964-ben Budapesten. Egy angol méltatója írta, hogy az eredeti meghívás szerint egy éve lett volna a budapesti kiállítás előkészítésére, de ő négy évet szánt rá. Megvolt az eredménye, mert e bemutatkozás alapján kérték fel újabb kiállításokra, előbb Párizsban, majd Montrealban. Csak 1972-ben szánta rá magát egy nagyobb, hetven alkotást tartalmazó londoni bemutatkozásra; ugyanott, az Art Limited Galleryben, két évvel később újabb tárlata nyílt. Az előbbi katalógusának címlapján egy 1971-es akvarellje szerepel, a „Magyar lovas”. Felnyerítő lovon nyugodt méltósággal ül a hagyományos viseletű csikós, nosztalgia-mentes „névjegyként” jelezve, hogy a festő honnan jött. Későbbi munkáiban, az eddigi ismeretek alapján, már nincs nyoma a hasonló „visszaütaló” tematikának.

Hofbauer Imre szinte görcsös komolysággal készült a kiállításokra, de talán azért volt számára vonzóbb a könyv nyilvánossága, mert ő maga inkább a háttérben maradhatott. S a legfontosabb volt a rajz, pontosabban a rajzolás, ezt tartotta minden képzőművészeti alkotás alapjának, s a művészetoktatás lényegének is. Az volt számára a rajzolás, mint muzsikusként a gyakorlás.¹⁴

Munkáinak zöme akár itthon is készülhetett volna. Az életvitelét és művészetét meghatározó szociális érzék nem állt távol a magyar művészetnek a harmincas-hatvanas évek közötti, szociális érdeklődéssel is jellemezhető vonulataitól. Olajképet keveset alkotott, és nem is ezek a legsikeresebb munkái. Annál fontosabbak a nagyméretű akvarellek. A gyermek- és állatalakokon kívül sok az akttanulmány, a portré, a városkép (kizárólag London) és a tájkép (kizárólag Hampstead Heath természetvilága). A lényeg azonban mindvégig a rajz maradt. Vonalra, körvonalra sem volt szüksége, a tónusos fekete-fehér formák magukban rejtették azt. Rajzművészetének ez a sajátosan festői stílusa, amely az ötvenes-hatvanas években alakult ki, nem kötődik meghatározható vonulathoz vagy ízléskörhöz. Nem a kötődés hiánya teszi művészetét egyetemessé, hanem kvalitása és bensőséges humanizmusa.

JEGYZETEK

1. Véletlen folytán kerültem kapcsolatba Maria Carmen Guerda asszonnyal (Villejuif), aki Hofbauer Imre több száz munkáját őrzi és gondozza, beleértve a még Budapesten készült plakátokat is. Az ő segítségével jutottam el néhány angliai családhoz, további alkotásokat ismerve meg.

2. A katalógus tömör, informatív előszavát Galla Kovács Ágnes írta. A kiállítással egyidőben jelent meg „A peregrinus hazalátogat” című interjúja (Ország Világ, 1964. december 2.)

3. Az Est, 1935. december 21.

4. The Good Time Guide to London (Houghton Mifflin, USA, Riverside Press, UK)

5. A levelek zöme a hetvenes évek végéről, a nyolcvanas évek elejéről való. Az unokatestvér, Pollak Sándor (Santiago-Chile) már több mint egy éve az angliai Leedsben élt, amikor Hofbauer Imre Londonban telepedett le. Az ország megválasztásában szerepe lehetett ennek a családi kapcsolatnak.

6. Calvary (London, 1942, John Lane the Bodley Head). A szöveget írta Compton Mackenzie és Faith Compton Mackenzie.

7. The other London (London-Brüsszel, 1948, Nicholson and Watson)

8. A másik bevezető tanulmányt Dos Passos írta (New York, 1948 Pantheon Books)

9. LONDON, Flower of Cities All (London, 1966 és 1968, William Heinemann Ltd)

10. My Little Englishman (London, 1945, Nicholson and Watson)

11. Bababukra. The Story of a Horse (London és Glasgow, 1947, Collins)

12. Hofbauer, Imre és Harold Kelly: Monkey goes Home (London és Glasgow, 1949, Collins)

13. Mabel Watt: Everyone Waits (London és New York, 1959, Abelard-Schumann) illusztrációját a „The Junior Guild Award, America 1959” díjat kapta. Két, különösen rangos könyvillusztrációja a sok közül: Jean D'Costa: Escape tu Last Man Peak (London, 1975, Longman Group Ltd)

Barbara Smucker: *Underground to Canada*. Puffin Books sorozat (Toronto és Vancouver, 1977 és 1978, Clarke, Irwin and Cie Ltd)

14. 1986 augusztusában foglalta össze gondolai-

tait a rajzról („Teaching of Art”, kézirat). A 20. századi művészek közül is azokat becsülte – így Picassót, Matisse-t –, akiknél érzékelhető a rajz fontossága.

Nóra Aradi: Imre Hofbauer, a Hungarian artist in London at home

Imre Hofbauer (5 November 1906, Mitrovica, Yugoslavia – 19 January 1989 London), a Hungarian painter and graphic artist went to live in London at the end of 1936 and never returned to Hungary, not even on the occasion of his first one-man show (Budapest, 1964). He started as an excellent newspaper-illustrator, first in Prague, where he pursued studies of architecture, later in Budapest, where he also became the head of a poster designing studio.

After 1936 he had probably connections only in England. His topics were rooted in London; he wrote his books in English. Nevertheless till the early seventies there are in his oeuvre nostalgic moments, motifs referring to memories or dreams of childhood and youth. A soft lyricism joined facts and fictions in his writings and drawings. Besides these nostalgic memories there are also stylistic features referring to the art of the country he left.

We try to reveal in this first essay published on Hof (his English friends and admirers called him by this name), how these factors manifested themselves in the first London periods. Some very important books can be considered as points of junction. The quasi autobiographic „My little Englishman” (1945) and „Bababukra. The Story of a Horse” (1947) were also written by him. The „Calvary” (1942), published under the pseudonym Peregrine, is a powerful anti-war protest. „The other London” (1948) and „London, Flower of Cities All” (first edition 1966) are chronicles of buildings, people and everyday life. In the fifties-seventies many novels were illustrated by him for British, American and Canadian publishers.

His special graphic technique matured in the fifties-sixties. Although he was successful in oil painting and even more in large-sized water-colours, his most important field was drawing. He worked passionately from very early till late, regardless of his surroundings. Very friendly with everybody he never could get out of a kind of self-protective attitude, perhaps a special Central-European heritage. His way of life did not facilitate to reveal the importance of his work. Thousands of drawings and paintings are to be found in British and French private collections. The quality and the profound humanism of all that he created demand one to know more about this artist of Hungarian origin who chose London for his home.

Nehezen érthető és fogadható el, hogy a szinte kortársnak tekinthető Péri László festő, grafikus, szobrász és építész, akinek művészete iránt egyre fokozódó érdeklődés mutatkozik, életkora vonatkozásában jelentős – 10 év – különbséget rögzítsenek kiadványaink.¹

Péri László, akit eredetileg Weiss Lászlónak hívtak, 1919-ben baloldali művésztszársaival Bécsbe, majd Párizsba és végül Berlinbe sodródik, ahol 1920-tól 13 éven keresztül alkot. A radikális művészeti törekvések központjával, a Sturm-Galériával korán kapcsolatba kerül és ott kiállításokon is szerepel. A konstruktivizmus művészeti mozgalmához csatlakozott Péri Németország mellett az Egyesült Államokban is többször sikeresen vett részt kiállításokon a húszas években. Absztrakt művészete 1928-tól realistává válik. Budapesten 1931-ben az Ernst Múzeumban volt gyűjteményes kiállítása. Az antifasiszta és kommunista mozgalomban fontos szerepet vállaló művész 1933-ban Londonba emigrál és 1967-ben bekövetkezett haláláig Angliában mint Peter Peri él és dolgozik.

Néhány évvel halála előtt, mintegy 40 éves távollét után, rövid időre hazalátogatott, de mivel a szakma és a mozgalom szinte alig szentelt figyelmet személyének, a feltehetően elírás útján keletkezett téves adat tisztázására nem kerülhetett sor.

John Lloyd úr, a Péri-hagyaték kurátora, gyakran jár Magyarországon és számos hazai művészettörténésszel vette fel a kapcsolatot. Részben ennek köszönhetően az itthoni Péri-kutatás nagy lendületet vett.² Szerencsés módon megkerült Péri (Weiss) László születési anyakönyvi kivonata,³ amely a személyes okmányokkal összhangban, kétségbevonhatatlanul bizonyítja a *születési időpont: 1899. június 13.* hitelességét (98–100. kép).

Érdekességgént megemlítem, hogy az ún. „Fekete Könyv” 653. oldalán⁴ a művész neve mellett szintén a helyes születési dátum szerepel. Kommunista tevékenységük miatt ebben, a harmincas évek végén összeállított bűnügyi nyilvántartásban a művészen kívül első felesége is megtalálható. A debreceni születésű asszony, pár éves házasság után még a húszas években elvált Péritől és a hatvanas évek elején az NDK-ban, Berlinben hunyt el. A művész egyébként még kétszer házasodott, özvegyei Angliában élnek.

Remélem, hogy a dokumentumok közreadásával egy olyan folyamat indul meg, amely a kiállításokon szereplő Péri-műveken, a művésszel foglalkozó publikációkban és lexikonokban az egzakt adatok szerepeltetését eredményezi.

JEGYZETEK

1. A teljesség igénye nélkül kiválasztott művek melyekben Péri László születési éve 1889: Újvári P.: Magyar zsidó lexikon Budapest, 1929.; Thieme-Becker: Künstlerlexikon I-XXXVII Leipzig, 1932.; Éber L.: Művészeti lexikon I-II. Budapest, 1935.; H. Vollmer: Lexikon der bild. Künstler Leipzig, 1962.; Zádor A.: Művészeti lexikon I-IV. Budapest, 1967.; Seregélyi Gy.: Magyar festők és grafikusok adattára Szeged, 1988.; H. Osborne: Twentieth Century Art Oxford, 1988.; M. Seuphor: L'art abstrait Paris, 1972.; Katalog des Kölner Kunstvereins Basel, 1973.; G. C. Argau: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte)

Berlin, 1977.; Aradi N.: Magyar művészet 1919-1945 Budapest, 1985.

Az 1899-es születési év szerepel Péri angliai kiállítási katalógusaiban, melyekről jó áttekintést nyújt az 1970-es Peri's People, The Minorities Colchester kiállítás katalógusa. 1987-ben Brémában Moholy-Nagy László és Péri László kiállítást rendeztek, melynek katalógusában a helyes évszám szerepelt. Ugyanebben az évben Kassel és Bochum ad otthont egy jelentős magyar avantgarde kiállításnak, melyen a jó évszámot használják. Ezt tapasztaltam M. Rowell: Qu'est-ce que la sculpture moderne? Paris 1986 c. könyvében is.

2. A hazai Péri-kutatás áttekintése helyett, csak két fontos mozzanatra hívom fel a figyelmet: 1989. december 7-én a Magyar Grafika Külföldön sorozat II. Kiállításának megnyitója után a Petőfi Irodalmi Múzeum (Károlyi Palota) előadótermében a szakmai és a téma iránt érdeklődő közönség számára szimpóziumot szerveztek, melyen dr. Bajkay Éva bejelentette, hogy a közeljövőben itt Budapesten önálló Péri-kiállítást rendeznek; ebben az esztendő-

ben diplomázott László Helga művészettörténész és kiváló dolgozatának témájául Péri szobrászatát választotta.

3. A budapesti izraelita hitközség születési anyakönyve, a volt pesti III. könyv 159. lapja, 1739 szám alatti bejegyzés, az 1898-99-es évekről.

4. Az Országos Széchényi Könyvtárban szabadpolcon.

Ferenc Matits: Wann ist László Péri geboren?

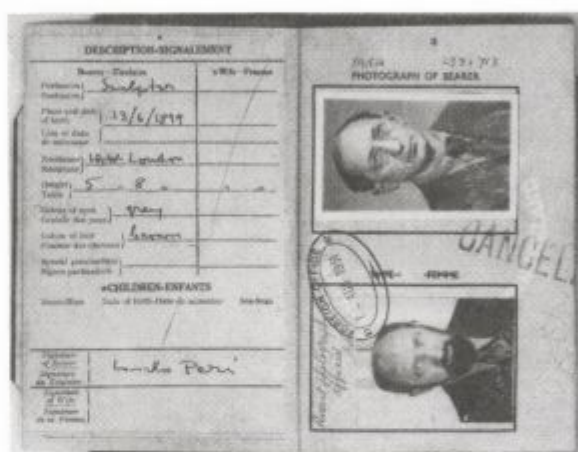
Der Autor dieses Artikels arbeitet im Museum der Bildenden Künste zu Budapest, wo sich László Péri sowohl als Graphiker als auch als Bildhauer mit Werken vertreten ist.

Es ist schwer zu verstehen und zu akzeptieren, dass im Bezug auf das Alter des fast als unseren Zeitgenossen anzusehenden Malers, Graphikers, Bildhauers und Architekten László Péri, dessen Kunst immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses der Kunstwissenschaft rückt, unsere Veröffentlichungen eine beträchtliche Abweichung von 10 Jahren aufweisen.

László Péri, der eigentlich László Weiss hiess, zog 1919 mit seinem linksgerichteten Künstlergenossen erst nach Wien, dann weiter nach Paris und zum Schluss nach Berlin, wo er von 1920 an 13 Jahre lang tätig war. Er kommt früh mit der Galerie Sturm, dem Zentrum der radikalen Künstlerbewegung in Berührung und nimmt dort an Ausstellungen teil. Der in der antifaschistischen und kommunistischen Bewegung wichtigen Anteil habende Künstler verlässt 1933 Deutschland und lebt und wirkt unter dem Künstlernamen Peter Peri bis zu seinem Tode 1967 in England. Mr. John Lloyd, der Kustos des Péri-Nachlasses, besucht oft Ungarn und hat mit zahlreichen ungarischen Kunsthistorikern Kontakte aufgenommen. Zum Teil ist es seinem Engagement zuzuschreiben, dass die ungarische Péri-Forschung einen Aufschwung genommen hat.

Glücklicherweise ist die Geburtsurkunde von László (Weiss) Péri gefunden worden, und so gibt es unter Berücksichtigung der weiteren persönlichen Dokumente einen unwiederruflichen Beweis für sein tatsächliches Geburtsjahr 1899. (Abb. 1, 2, 3.) In der polizeilichen „Schwarzen Liste“, zusammengestellt in Ungarn Ende der 30-er Jahre, finden wir den Künstler auch mit den richtigen Geburtsdaten. Es wird gehofft, dass mit der Veröffentlichung der Dokumente ein Prozess in Gang gesetzt wird, in dessen Folge die Ausstellungstücke und die sich mit dem Künstler befassende Literatur die richtigen Lebensdaten aufweisen werden.

100. a)-b) Péri László angol útlevele (az állampolgárságot 1939-ben nyerte el)



A Mátyás-kori művészet recepciójáról – néhány jubileumi kiadvány tükrében

Mátyás halálának ötszázadik évfordulójára több nagyszabású konferencia, illetve előadás-sorozat is szerveződött irodalomtörténészek és történészek jóvoltából – sokkal kellemesebb időöltés volt ez (az utóbbi évtizedek gyakorlatának megfelelően), mint elindítani egy Mátyás kori okmánytárat, vagy befejezni a Csánki-féle történelmi földrajz hiányzó kötetét. Áprilisban az Akadémia, nyár elején az Irodalomtudományi Intézet Reneszánszkutató Csoportja (Székesfehérvárott) szervezett ülészakot (hogyan csak a legjelentősebbeket említem), ősszel pedig Velencében tartottak egy monstre történész-összejövetelt, olasz és magyar résztvevőkkel, melynek egy teljes napját Mátyásnak szentelték. (*Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso medioevo* [secc. XIII-XV.] con una giornata di studio su Mattia Corvino). Művészettörténetről, művészetről ezeken a konferenciákon nem sok szó esett. Úgy tetszik, a társtudományok nem tartották tárgyalásra méltónak Mátyás király műpártolását – azt, amely az Alpokon túl elsőként használta fel *image-ének* alakításához a Közép-Európában hagyományos gótikus *koiné* mellett az itáliai *all'antica* művészetet és a hozzátartozó humanista kultúrát. A társtudományok érdektelenségének hagyománya van. Magyarázata nincs.

Mátyás királyról nagyon sok kiadvány jelent meg 1990-ben; többek között két önálló, frissiben íródott népszerű történeti monográfia is. Teke Zsuzsa műve az egyik (Mátyás, a győzhetetlen király. Helikon, Budapest 1990.), E. Kovács Péteré a másik (Matthias Corvinus. Officina Nova, Budapest 1990.). Teke Zsuzsa Mátyás műpártolásáról a királyt laudáló humanisták hagyományos heroizáló szellemében ír. Ihletett szavaiban Balogh Jolán Mátyás-ideája idéződik újra. „A humanizmus és reneszánsz művészet, amely mecénási tevékenysége nyomán mélyen gyökeret eresztett a magyar kultúrába, nem enyészett el halála után, de még jobban kiterjedésedett.” (214.). A műpártolás éteri illetetlenségben lebeg a piszkos földi világ felett; a szerző Verrocchio bronzreliefjeit is (melyeket Lorenzo de' Medici ajándékozott a magyar királynak) kedves gesztusként értékeli, jóllehet ennek (is) adható lett volna történeti-politikai interpretációja. (Lásd Vayer Lajos: Alexandros és Corvinus. A Verrocchio-oeuvre és az olasz-magyar humanizmus ikonológiája. Művészettörténeti Értesítő 24 [1975] 25-36.) E. Kovács Péter könyvében a műpártolás politikai töltést kap: Mátyás elsősorban eszköznek tekintette a mecénaturát. Szerző nem hisz el mindent a humanistáknak sem. Tárnyi tájékozatlansága azonban hitelteleníti következtetéseit is. Giovanni Dalmata nem vett részt a „sixtusi (!) kápolna külső munkáiban”, hanem egyes feltevések szerint a kápolna *cancellatáján* dolgozott (mások mellett); Filippino Lippi viszont nem csupán egyes feltevések szerint festett képeket Mátyás számára, hanem (például) saját végrendelete szerint is; nemcsak Heltai krónikája tudósít a budai egyetem-épület terveiről, hanem más forrás is (lásd: Feuerné Tóth Rózsa: A budai „schola”: Mátyás király és Chimenti Camicia ideálvárosnegyed-terve. Zádor Anna Emlékkönyv. Építés-Építészettudomány 5 [1973] 373-385.); a Mátyás-kálvária alsó részét csupán igen erősen vitatott feltevések szerint készítette Cristoforo Caradosso, a felső rész viszont nem általában a 15. század első negyedében készült, hanem azonos azzal a kereszttel, amelyet Flandriai Margit ajándékozott férjének, Merész Fülöpnek 1402 újév napján (lásd: Kovács Éva: A Mátyás-kálvária. Budapest 1983.); stb., stb. Szerző úgy látja, hogy az „itáliai második vonal” játszott szerepet a budai udvarban – csakhogy egyfelől a „második” vonal fölöttébb relatív kategória, másfelől pedig egyáltalán nem „lemaradás a fejlett területektől”, mert Magyarországon kívül ezekben az évtizedekben az Alpokon túl sehol sem jelent meg nem a második, de a harmadik és a negyedik „vonala” sem. A Budára hívott (s Budára el is jött) mesterek jobbára valóban nem tartoznak a *kézikönyvek* protagonistái közé (talán Benedetto da Majano kivételével), de a budai produktumok minősége idővel mindegyre jobb lett – s számolnunk kell az olyan első „vonala”-béli, tehetséges *külsősökkel*, mint Mantegna vagy Verrocchio. A reneszánsz sem csak a 16. században terjedt el az országban „jókorára lemaradással”. Mátyás műpártolása jóval bonyolultabb probléma, mint a két jeles történész láttatja; mindkettejüket – ha különböző módon is – elbűvölte a „reneszánsz haladás” eszméjét legalább Jakob Burckhardt óta laudálók szirénaszava. Mátyás műpártolásában az alap nem is lehetett más, mint a gótika, s ehhez társult az itáliai *all'antica* művészet a király uralkodásának bizonyos szaká-

szabban. Teke Zsuzsa megrendülten visszhangozza a humanista dicshimnuszokat. E. Kovács Péter (de)heroikus gesztussal elvesztétti velünk a kultúrfölényért folytatott nemzetközi versenyfutást. 1990-ben.

Az Akadémiai Kiadó ünnepi kiadványainak egyike (Mátyás király 1458-1490. Budapest 1990.) művészettörténeti szempontból sokkal korszerűbb. A kötet Kulcsár Péter merész tanulmánya (A Corvinus-legenda) és Jászay Magda írása (Milyen volt Mátyás király?) kivételével utánközléseket tartalmaz. A szerkesztő, Barta Gábor, jó érzékkel Feuerné Tóth Rózsának a humanisták és Mátyás kapcsolatát elemző disszertációjából választott egy fejezetet (Humanista hatás Mátyás építkezéseiben). Választhatott volna a szerző más, hasonló tárgyú cikkeiből, vagy például Vayer Lajos idevágó cikkeiből is, de úgy látszik, ma a művészetelmélet, a *szövegek* vizsgálata az, ami számot tarthat a nem-céhbeliek érdeklődésére. Az Irodalomtudományi Intézet *Studia Humanitatis* sorozatában kiadták angolul Feuerné idézett kandidátusi disszertációját (Art and Humanism in the Age of Matthias Corvinus, Budapest 1990.), amely – komoly filológiai bizonytalanságaival együtt is – a fordulópontot jelenthette volna a Mátyás-kori művészet jelenkori recepciójában. (Feuerné dolgozata megjelent magyarul is: Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon. Művészettörténeti Értesítő 36 [1987] 1-53.). E fontos műhöz egyébként csupán csekély számú illusztrációt lehetett közölni. E jubileumi évben a művészeti ábrázolások nem találkoztak a rájuk vonatkozó szövegekkel, Mátyás korával ellentétben. A történeti műveket, melyek olykor gyanakvó fölényességgel méregetik a művészetet, bőségesen illusztrálják a képek, a művészettörténeti monográfiához viszont nincsenek illusztrációk.

A Zrínyi Kiadó Mátyás-émlékkönyve (Hunyadi Mátyás. Émlékkönyv Mátyás király halálának 500. évfordulójára. Szerk. Rázsó Gyula, V. Molnár László. Budapest 1990.) nem jelentéktelen teljesítmény, ha jócskán el is marad a Lukinich Imre által szerkesztett Mátyás király Émlékkönyvtől. Leginkább Kubinyi András (A Mátyás-kori államszervezet) és főleg Pajorin Klára (Humanista irodalmi művek Mátyás király dicsőítésére) tanulmányai emelkednek ki – utóbbi egy eddig ismeretlen forrást is közöl Filippino Lippi Budára készült (elveszett) Utolsó Vacsora-táblájáról (348). A kötetben művészettörténeti vonatkozású cikk is van – ezt azonban nem művészettörténész írta. Szakály Ferenc írása (Királyi mecenatura, államháztartás és politika Corvin Mátyás Magyarországon) a király műpártolásának gazdasági összetevőit elemzi. A tanulmány három nagyobb részre tagolódik. Az első a király mecenatúrájának általános jellemzése; a második, terjedelmesebb rész szól az építkezések és a Corvina Könyvtár költségeiről, a zárószakasz a végkövetkeztetéseké. Az első rész, jóllehet kívülálló írta, tagadhatatlanul ügyes szintézise Balogh Jolán, Feuerné Tóth Róza, Marosi Ernő és mások Mátyás-képének. Az ellentmondásokat azonban nem mindig érzékeli, és – ez a veszedelmesebb – nem érzi pontosan a művészettörténeti következtetések bizonytalan pontjait, nem tudja elkülöníteni a *még feltehető*t a *már nem hihető*től. A budai palota ominózus függőkeretjének létezéséről például Feuernének sohasem sikerült meggyőznie Balogh Jolánt – s a kérdéses palotarész Zsigmond-kori történetét nem is tisztázta megnyugtatóan. Sajnos a félreértésekből tárgyi tévedések is erednek. Sem Nagyvácszonyban, sem Nógrád várában, sem Esztergomban nem ismerünk biztosan Mátyás-kori reneszánsz *strukturális* faragványt. Akadnak tollhibák is: Michelangelo nem lehetett Verrocchio tanítványa, mivel mindössze négy éves volt, amikor Verrocchio meghalt; Filarete építészeti traktátusát nem szerencsés „közkedvelt városszépítészeti kézikönyvként” emlegetni; a király számára dolgozó külföldi „kárposok”-ról pedig csak találgathatjuk, mire gondolt a szerző. A főrész igen tiszteletreméltó vállalkozás. Azt azonban nem szabad elfelednünk, a rendelkezésre álló adat oly kevés, hogy analógiákkal sem közelíthető meg igazán pontosan a probléma. Az építkezések periodizációja (amely alapja kell legyen az egész következtetés-rendszernek) Budán sokkal bizonytalanabb, mint az „kívülről” elgondolható és sokkal bizonytalanabb a Corvina gyarapodásának üteme is (az 1485 utáni időszakot nehéz összevetni a korábbival). Szakály végső következtetéseivel – mindezek ellenére – egyet lehet érteni; a művészeti reprezentációhoz hozzátartoztak az ünnepségek, a fejedelmi ajándékok és így tovább: az összességében évi 100.000 arany Mátyás uralkodásának utolsó éveiben egyáltalán nem hat merész feltételezésnek.

Több folyóirat is tematikus számmal emlékezett az évfordulóra. A *The New Hungarian Quarterly* például két történész-cikk (Fügedi Erik, ill. Kubinyi András tollából) mellé művészettörténeti írást is közölt; a *História* szerkesztősége is összeállított egy színvonalas tanulmánykötetet (ennek a Corvina Kiadónál kellett volna megjelennie), amely szintén tartalmazott volna egy tanulmányt Mátyás király műpártolásáról (Marosi Ernő). A legjelentősebb tematikus számot a kolozsvári *Korunk* jelentette meg. (Korunk, Harmadik Folyam. 1 [1990] április) Fügedi Erik rövid pályarajza (Mátyás királyról, halálának 500. évfordulóján), Jakó Zsigmond adatgazdag tanulmánya (Mátyás király erdélyi társadalompolitikájáról) és Tarnai Andor revelatív írása (Szóbeliség és írásbeliség a középkori Magyarországon) mellett Marosi Ernő cikkét

kell kiemelnünk. Ez az írás kétségkívül a legjelentősebb művészettörténeti tanulmány, amely e tárgyról az utóbbi években megjelent. Első fele számvetés, kritikai ismertetése az elsősorban Balogh Jolánnak köszönhető, ma is legismertebb magyar reneszánsz koncepciónak; a második fele a körülbelül két évtizede folyó újabb kutatásokat tekinti át és megvonja a kettő mérlegét. Rendkívül fontos az első rész is, mert először merészeli szisztematikusan vizsgálni a hagyományos reneszánsz felfogást, prekoncepcióit, metodikai buktatóit, kialakulásának történeti determináltságát (bár ez utóbbit érinti csupán). Balogh Jolán több évtizedes kutatómunkájának, az általa kimunkált magyar reneszánsz koncepciónak eszerint a schallaburgi Mátyás király kiállítás (1982) volt a summázata és egyben apotheózisa. A kiállítás mögött álló monográfiák az írásos források szemelvényes feldolgozásán, valamint a stíluskritikai és ikonográfiai módszerrel összeállított tárgy-katalóguson alapultak. E három, a múlt század végén kialakult módszer, a stíluskritika, ikonográfia és forráskritika nem csupán művészeti, inkább művelődéstörténeti korszakot idéz meg. A Jakob Burckhardt felfogásának megfelelően kialakított kép „etikailag telített”: a reneszánsz a lehangoló középkori kultúrával szemben a pozitívet, a haladót jelenti. Az imígyen összegyűjtött műtárgyak „képzeltbeli múzeum”-a öltött testet a schallaburgi (illetve az 1983-ban Budapesten is bemutatott) kiállításban, amely egyébként 1541-ig demonstrálta a magyarországi reneszánsz művészetet. Első felének középpontjában Mátyás király állott, s az udvar reneszánsz kultúrája, második felében, az 1490 utáni időszakban inkább a reneszánsz elterjedése, az ország, a nemesség, a polgárság szerepe az új stílus átvételében. E kép azt sugallja, hogy „... a magyar társadalom értékek megőrzőjének bizonyult, szemben az idegen és züllött Jagello-udvarral, amely a Mátyás-kori magas erkölcsiségtől eltántorodva művelődési feladatának sem felelt meg.” (437) A jelenség gyökere azonban nem a reneszánsz befogadásának megváltozásával magyarázható: 1490-ig Mátyás a középpont, utána az ország. A Mátyás-kori reneszánsz csúcspont, amely a magyar protoreneszánsz után természetes jelenség, és több évszázados utóélete meghatározza a magyar művészet fejlődésvonalát.

Az utóbbi években azonban azokra a szálakra terelődött a figyelem – tér rá Marosi tanulmánya másik mondanójára –, amelyek Mátyás korát a Zsigmond-kori udvari művészettel kötik össze. Idetartoznak a befejezetlen budai építkezések és hatásai (Vajdahunyad, Esztergom). A realiztikus ábrázolások iránti érdeklődés – mely egyként fordult a későgótika és a quattrocento felé – szintén a P. P. Vergerio és Vitéz János által közvetített humanizmusnak volt a stílusezmeénye. Nem volt Mátyás gótika-ellenes, amint a kortárs itáliai fejedelmek sem. A budai udvar gótikus épületei ebben az időszakban éppoly modernek, mint all'antica kortásai. „Úgy tűnik, az átlagos, mind Magyarországon, mind Közép-Európában a késői középkori művészet keretei között élő uralkodó képéből kiindulva kell megértenünk a reneszánsz uralkodót és udvara műveltségének a megszokottól eltérő, korukat megelőzőnek tűnő elemeit.” Ebben a közegben a „gótika” a természetes. Megjelenése nem egyéni döntés eredménye, a reneszánszé viszont az. Mátyás döntését művelődési élmények motiválták. „Nem arról van szó, hogy a mecénások eldönthették, vajon gótikus vagy antikizáló reneszánsz művészetet kívánnak-e, hanem arról, hogy az antikizáló ízlés melletti döntéssel született meg a modern mecénás típusa.” (141) A stílustörténet evolucionista automatizmusával szemben a művészetelmélet és a retorikai kategóriák közötti összefüggések filológiai vizsgálatai jelentik a fordulópontot. Magyarországon e kutatásokat Feuermé Tóth Rózsa kezdte el a '70-es évek elején; és – Marosi szerint – e kutatások tisztázták a Mátyás-kori reneszánsz elméleti forrásait, feltárták legfontosabb szövegeit. Mátyás választásának indítékai között döntő szerepet játszott a legitimitáshiány, a személyes kiválóság propagandája, amelynek megalkotói a humanisták voltak. A korábbi – és sajnos a jelenlegi – kutatást is egyfajta *circulus vitiosus* jellemzi: az írásos források, a kevés számú ábrázolás és a fennmaradt töredékek alapján úgy próbálnak az egészre következtetni, hogy a stílus megállapítás, mely kiindulópontul szolgál, összeér a végkövetkeztetéssel. Egy dekoratív faragványtöredékből (vagy szerkezeti elemből) stíluskritikai úton nyert művészeti személyiségből nem lehet következtetni az építészet egészére. Ilyen és hasonló nehézségekkel van tele a budai palota valamennyi rekonstrukciós kísérlete. Az írásos források hagyományos értelmezése is bizonytalanra vált: az eddigi „mozaik-módszer” figyelmen kívül hagyta a kontextust. Bonfini írásaiban tények a követelményekkel vegyülnek. „E források leghitelesebb tanulsága eszmétörténeti természetű, mert rávilágítanak a Mátyás-kori udvari művészetet mozgató elméleti nézetekre és szándékokra.” (444) E szándékok között első helyen állt Mátyás antik származásának bizonyítása, ezt szolgálta az antikizáló triumphális reprezentáció. Végül Marosi Ernő a tendenciózus humanista történeti munkákra alapozott művészettörténeti ítélet szoros korlátaira figyelmeztet. Az – ismétlem, igen jelentős, felforgató hatású – tanulmányt nem kommentálom; érdeklődéssel várom azonban, milyen hatása lesz a kutatások jelenlegi menetére. Azoknak a kutatásoknak a menetére, amelyeknek kiindulópontja még sokáig Balogh Jolán hatalmas műve lesz.

Két reprezentatív kiállítás is nyílt a jubileumi évben a budavári palotában: az egyiket a Budapesti Történeti Múzeum rendezte (Matthias Rex. Hunyadi Mátyás és kora. Kiállítás halálának 500. évfordulóján); a másikat, a nagy király bibliofiláját bemutató kiállítást az Országos Széchényi Könyvtár (Bibliotheca Corviniana. 1490-1990). A BTM alibi-kiállítását bizvást átengedhetjük a feledésnek (nem volt katalógusa sem), a Corvina-kiállításról azonban illik néhány szót ejteni. Az OSZK három – kiállítások rendezésére oly kevéssé alkalmas – porfir-termében, több mint 130 kódexet és ősnymtatványt állítottak ki 44 európai és amerikai könyvtár illetve gyűjtemény részvételével. A rendezés mellőzte a művészettörténeti szempontokat (ami, tekintve, hogy a Corvinának több, egymásnak ellentmondó, tökéletlen művészettörténeti modellje van forgalomban, több, mint érthető) s inkább tematikus rendben mutatta be a műveket. A kissé szigorúan felsorakoztatott díszkódexek szerencsére bármilyen teoretikus elvárásnak ellenállva kápráztatták el a nézőket, céhbelleket és kívülről állókat egyaránt. A kiállításnak nagy közönségsikere volt. Sokak számára most vált sápadt, tudós kísértetből eleven, ragyogó valósággá Mátyás király könyvtára. A kódexek összeállítása Csapodi Csaba és Csapodiné Gárdonyi Klára több évtizedes kutatói tevékenységének hű tüköre volt; e kiállítás aligha lehetett volna más – ismereteink jelenlegi szintjén –, mint munkájuk apotheózisa.

A katalógus is az ő népszerűsítő írásukat közölte (Bibliotheca Corviniana. 1490-1990. Nemzetközi corvina-kiállítás az Országos Széchényi Könyvtárban. Budapest 1990). Újdonság (az eddigi szerzők-, ill. őrzési helyek szerint összeállított listák mellett) a korvinák tematikus csoportosítása. A képválogatás jó; a sok reprezentatív album után még mindig talált a szerkesztő színesben reprodukálatlan korvina-lapot (például 6, 16, 25, 26, 65, 85. stb. táblák). A színes nyomatok többnyire siralmasra sikerültek, pedig ha erre gondot fordít a kötet jeles tervezője, akkor feleslegessé tehetné volna a Bibliotheca Corviniana negyedik kiadását.

Sajnos az OSZK (pontosabban a Könyvtártudományi és Módszertani Központ) még egy kiadványt szentelt a Corvina Könyvtárnak. Urbán László 500 példányban megjelent írása ez, *Képek a Corviniana világából* (!). A szerző nem kisebb feladatot tűzött célul maga elé, mint azt, hogy az írásos források, a feltárt romok, a palotát ábrázoló metszetek stb. segítségével rekonstruálja a „Corviniana” termeit s a csatlakozó palotaszárnyakat. Teszi mindezt a dilettantizmusnak és – sajnos nincs rá jobb szó – a megszállottságnak azzal a különös keverékével, amely a [pseudo-] Szentkorona-kutatókat vagy a sumer-magyarológusokat szokta jellemezni. Szerző a latin források különféle fordításaival „filologizál”; „precíz” szerkesztései alig, vagy egyáltalán nem kvadrálnak az ásatási alaprajzokkal; a Fontana-metszetről kijelenti, hogy szerinte az kémjelentés. Tévedéseit sorolni sem érdemes. Szomorú, ámde tanulságos torztükrre ez a manapság építészettörténet-írás helyett mindinkább elharapódzó „rekonstrukciós kísérletek”-nek.

A Mátyás-évforduló abszolút reprezentatív kiadványa a *Bibliotheca Corviniana* új, negyedik kiadása volt. Csapodiék tanulmányát nem ismertetem; szövege lényegében megegyezik az 1981-ben megjelent harmadik kiadás szövegével. (Ez egy átdolgozott és bővített kiadásnál teljesen helyénvaló.) A korvinákat felsoroló jegyzékben vannak az igazi újdonságok: összesen 17 kötet. Javarészüket eddig is ismert volt, II. Ulászlóhoz tartozásuk okán (pl. a nürnbergi Petancius-kódex, a prágai Nagonius-kódex stb.), más részükről fölvetődött már korábban is, nem tartoztak-e a királyi könyvtárba (pl. az MTAK Belfortis-kézirata) – ezek most valamennyien ünnepélyesen bebocsáttattak a *Bibliotheca Corviniana* paradicsomába. Csak néhány kódex igazán új, elsősorban a Vatikáni Könyvtár Cyprianus-korvinája, vagy az isztambuli Rannusius-kódex, amelynek ajánlása II. Ulászlónak szól. A vaskos, bőrkötéses (méregdrága) kötetben közel 30 olyan színes reprodukció van, amely eddig egyik kiadásban sem jelent meg. A többi 180 azonban igen. Sőt, nemritkán jobb a régiek, vagy ha nem is jobb, de legalább korszerűek (az első kiadás éve 1967). Hiába végezte ugyanis a bécsi Globus-nyomda a színrebonatást, a rossz minőségű ektachromokkal ők sem tudtak csodát tenni. Sajnálatos módon épp a főművek reprodukciói a legrosszabbak. A brüsszeli Missale 3 lapja (III-V. t.), a Holkham-Hall-i Evangelistárium (LXXXIII. t.), a modenai és a müncheni kódexek zöme, az olomouci Alberti-kódex (CXXIII. t.), a párizsi Cassianus-kódex 3 lapja (CXXXVI-CXXXVIII. t.), a magánygyűjteményben őrzött Martialis-kódex (CXLV. t.) stb., stb. A legjelentősebb korvinák, a főművek reprodukciói az élvezhetőségnek csupán a bulgakovi „másodrendű” fokán állnak. Arról pedig jól tudjuk, mit ér. A Kiadóban az öreg és ronda ektachromok kozmetikázására bevetették a csúcstechnológiát: mindent vastagon bearanyoztak. Az eredeti miniaturákon a tisztán alkalmazott laparany hatása tükörfényes, sűrű ragyogás, az ecsetaranyé lazúrok nélkül is matt, fátyolos. Úgy tetszik, a Helikon is törekedett ilyesféle finom különbségtételre, példa erre a velencei Averulinus-kódex címlapja, ahol az aranyozásnak és a szín(?)-nyomásnak ravasz ötvöztetésével megpróbálták utánózni ezt az utóbbi hatást. Nem is sikertelenül. Csakhogy ezen a lapon az ecsetaranyak lazúros átmenetei sokkal számosabbak, mint a reprodukción – nagyobbik részükből azonban szín

lett. (Többnyire sárga.) A római Missale (Cod. Urb. Lat. 110;) egész lapos miniatúráinak széles keretén épp az ecsetarany és a laparany összehatása a döntő (arany az aranyban) – ezt is teljesen meghamisították. A kozmetikázás legszörnyűbb példája – mert sorolhatnám hosszasan a szörnyűbbnél szörnyűbbeket – a magántulajdonban lévő Martialis-kódex címlapja, melyen az életlen felvételtől minél többet próbáltak letakarni a merev, élettelen aranysíkokkal, vagy az említett római Missale kánonképe, amelynek keretdíszén a puttók szinte fuldokolnak a sűrű aranymaszatban. Nem a szerzők hibája, hogy ez a kötet – ahelyett, hogy benne az ún. „Corvina-kutatás” önnön csúcsára ért volna fel – csupán egy lett a sok ünnepi alibi-kiadvány közül.

A Corvina Könyvtárról külföldön is megjelent egy könyv, a Corvina-kutatásairól korábban is ismert Otto Mazal tollából (Königliche Bücherliebe. Die Bibliothek des Matthias Corvinus. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1990.). A vékony kötet hat fejezetre tagolódik; ismerteti a humanista mozgalmat, Mátyás humanista kapcsolatait és könyvgyűjtését, foglalkozik a könyvfestészettel és a korvina-kötésekkel, tárgyalja a Corvina szöveggyűjtő szerepét és a könyvtár sorsát alkotója halála után. A szöveg szolid, korrekt ismertetés (ha nem is hiba nélkül való: Vitéz János nem volt bíboros (13); a reprodukciók többsége színhelyes; a 25. és 26. tábla sajnos fejen áll. A 122-123. lapokon olvasható rövid korvina-jegyzék gyakorlatilag Csapodi Csaba 1973-ban megjelent repertóriumának (The Corvinian Library. History and Stock. Budapest 1973.) könyvtármutatóját összegzi, tekintet nélkül arra, hogy Csapodi elveti-e a kódexet, mint korvinát. Így az OSZK-ban 60 kötetet regisztrál, az ÖNB-ben pedig 114-et – ami az OSZK-nak is, az ÖNB-nek is, a tudománynak is nagyon hasznos lenne, ha igaz lenne. De nem az.

Mikó Árpád

A Majális festője közelebről. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzai, visszaemlékezések.

Válogatta, sajtó alá rendezte, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Szinyei Merse Anna. Akadémiai Kiadó, Budapest 1989. 331 l. 74 kép

A kötet közlése a művésszel kapcsolatos jelenleg fellelhető teljes forrásanyagot. Mindig is izgalmas és tanulságos olvasmány, ha módunkban van egy nagy művész életéről, műveinek keletkezéséről háttérinformációkat szerezni. Talán úgy is fogalmazhatunk, hogy csak a dokumentumok – a levelezés és a visszaemlékezések – feltárásával válik teljessé, vagy inkább hitelessé maga az életmű és nem utolsósorban hozzáférhetőbbé is. Mert nem hiszem, hogy csak a szakembernek jelent élményt, ha egy kép keletkezésének különböző stádiumait levelekben megfogalmazott gondolatok segítségével értelmezheti. Néha meglepő eredményeket produkáló intellektuális játék a levelek vagy emlékezések megfelelő passzusainak illesztgetése magához a műhöz. Némegyszer tudományos hipotézisek dőlnek meg a legegyszerűbb módon, a művész egy hiteles sorától.

Szinyei Merse Anna bevezetőjében hivatkozik arra a Szinyei Merse Pál-kutatásra is vonatkoztatható tényre, – amivel minden művészettörténész találkozik, mikor szűkebb szakterülete forrásaihoz nyúl – hogy hányan és hányféleképpen csonkították és értelmezték félre a művésszel kapcsolatos írásos forrásokat. Rossz adatok, téves értékelések hagyományozódtak megbízható forráskiadvány nélkül kutatóról kutatóra, több generáción keresztül. Éppen Szinyei Merse Anna volt az, aki majdnem e kötettel egyidőben elkészült Szinyei nagymonográfiájában már a biztos alapokra tudott építkezni. Szinyei művészetének már nagyon hiányolt, – teljes és szakszerű – feldolgozottságát köszönhetjük a forráskiadvány és a nagymonográfia párosának.

A forráskiadvány első nagy egységét a levelezés adja. Szinyei levelei teljes egészükben közlésre kerülnek, a hozzá írt leveleknek azonban csak olyan fontos részletei, amelyek valamilyen módon a mester művészetével, vagy személyével kapcsolatos információinkat bővítik. Itt kell említést tennünk Szinyei Merse Annának a levelekhez csatlakozó jegyzeteiről, amelyek soha nem magyarázzák túl a levelekben szereplő tényanyagot, mégis igen informatívak, segítségükkel otthonosan érezzük magunkat Szinyei környezetében.

A kötet második nagy részét kitevő önéletrajzi vázlatok előtt helyet kap Szinyei 1897-es képzőművészeti akadémiai reformterve. E tulajdonképpen Wlassich Gyula kultuszminiszterhez intézett levélben megfogalmazott modern pedagógiai állásfoglalás jogosan kapott a források között a levelezéstől elkülönített helyet. Programlevelében Szinyei hangsúlyozza, hogy ő minden festészeti irány létjogosultságát elismeri, fontosnak tartja, hogy a „legdivergensebb is szabadon kifejlődhessék” (257.). Számára a

párizsi Julien-akadémia mintájára létrehozandó „École libre” szavatolná a védelmébe vett művészi szabadságot. Pedagógiai elveinek befogadására azonban ekkor még nem érett meg az idő.

A Szinyei-források kötete a mester önéletrajzi vázlataival, nyilatkozataival, három fontosabb visszaemlékezésével folytatódik. Segítségükkel visszaidéződnek a gyermekkori és müncheni emlékek, ismerősebbé válik a művész szemérmes és önkritikus személyisége.

A forráskötet ezután Szinyei legközelebbi családtagjainak mindeddig publikálatlan (vagy csak részben publikált) visszaemlékezéseit közli. Szinyei Merse Rózié a művész leányáét, majd Szinyei Merse Pálét, a művész unokáját. Ez utóbbi lebilincselően érdekes írás és különös figyelmet érdemel. A szerző elsőként rendszerezte a család birtokában lévő levelezést és feljegyzéseket és e munkája során írta meg saját megfigyeléseit és családi tapasztalatait. E gazdaságtörténeti és szociológiai szempontból is informatív írás, szerzőjének korai halála miatt befejezetlen maradt.

Szinyei Merse Pál életével és munkásságával kapcsolatos 74 – ugyancsak forrásértékű – fotó teszi teljessé a kötetet.

Szinyei Merse Anna a munka logikája folytán úgyszólván egyszerre fejezte be a forrásanyag összegyűjtését és kötetbe rendezését, valamint Szinyei Merse Pállal foglalkozó nagymonográfiáját. Nyilván a párhuzamosság kerülése miatt maradt ki a forráskötetből egy a művésszel kapcsolatos, a legfontosabb időpontokat felvillantó, esetleg csak egy táblázatszerű életrajz, ami megkönnyítette volna – különösen a levelezés olvasásakor – az időben, illetve az oeuvre-ben való tájékozódást. A forrásanyag összeállítója egyébként a szeretetteljes gondosság és szakszerűség jellemző.

Szinyei Merse Anna munkája nyomán tehát 1989-ben megjelentek a Szinyeivel kapcsolatos források, 1990-ben a nagymonográfia és megnyílt (mindössze az ötödik!) gyűjteményes kiállítása a mesternek. A magyar művészet egyik legnagyobb alakja személyiségéhez és művészetének megértéséhez kikövezték számunkra az utat.

Bernáth Mária

Raoul Șorban: O viață de artist între München și Maramureș
Editura Meridiane, București 1986. 217 l., 86 kép

Három évtized telt el a Hollósy Simonnak szentelt két, nagylélegzetű munka kiadása között. Németh Lajos könyve, a „Hollósy Simon és kora művészete” 1956-ban jelent meg (Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat), Raoul Șorbané pedig, „Egy művészet München és Máramaros között” 1986-ban. Kézenfekvőnek látszana az összehasonlítás, főként annak a számbavétele, hogy mennyivel többet tudunk meg Hollósyról az utóbbi kötetből. Hiszen nemcsak arról van szó, hogy a román szerző megismerhette a harminc év folyamán előkerült alkotásokat, adatokat és kritikailag feldolgozhatta az eddigi kutatási eredményeket, hanem arról is, hogy megváltoztak, azaz kezdtek kialakulni a kutatás normális feltételei. Németh Lajosnak arra sem volt módja annakidején, hogy körülnézzen Nagybányán vagy Técsőn; Șorban Budapesten és Münchenben is kutathatott. Nagybánya témája pedig már jóval korábban foglalkoztatta, hiszen 1932-ben, 1935-ben, 1942-ben lejegyzett visszaemlékezésekre is hivatkozik.

Mégsem célszerű az összevetés, mert a lényegen, Hollósy festői munkásságának és művészetpedagógiai tevékenységének jellemzésén Șorban könyve sem módosít. Az 1956-os monográfia a maga 72 reprodukciójával és a háromszor annyit tartalmazó oeuvre-jegyzék, melyet Németh Lajos 1960-ban közzétett (Művészettörténeti Tanulmányok. Szerk. a Művészettörténeti Dokumentációs Központ, 1960, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 145-167.) átfogó és hiteles képet ad a festőpályáról, és ennek arányain nem változtat, hogy Șorban többet ismerhetett meg a korai portrék vagy a késői müncheni-técsői képek közül; egyébként, akárcsak Németh Lajos, ő sem látja megbecsülhetőnek a Hollósy által festett képek számát.

Előfordul, hogy módosítja Németh Lajos datálását, de minden érv és kommentár nélkül (100.), és ugyanígy közli Felvinczi Takács Zoltán semmilyen bizonyított véleményét, miszerint négy kép hamisítvány lenne. Șorban csak egyetlen kép esetében él határozott ellenérvekkel: a Zrínyi kirohanása című festményt a lovasrohamok ábrázolásában járatos müncheni csatakép festők, így Ludwig Behringer vagy Carl Becker munkáival rokonítja. Hivatkozik arra, hogy Hollósy müncheni műtermében nem voltak meg a modellül szolgáló tárgyi rekvizitumok, de fő érve, hogy „egy ilyen kép ellentmondásban áll mind a festő alapvető programjával – amely egységbe foglalja létének, gondolkodásának, érzelmeinek, cselekvé-

seinek lényegét –, mind Hollósy egész oeuvrejével...” (a 77. számú reprodukció kísérő szövegéből). Ilyen érv inkább vonatkozhatna az ugyanakkorra datált, Erdőben táncoló nimfák című képre, amellyel kapcsolatban Őrbanban nem merülnek fel kétségek. De túl azon, hogy mindkét alkotás bizonyíthatóan Hollósyé, maga a módszer kérdőjelezhető meg: kijelenthető-e bármely művész pályájának érzékenyen változó periódusáról szólva, hogy ilyen vagy olyat *nem festhetett*? A Zrínyi kirohanása körüli kétely egyébként Őrban egész írásában, ha nem is az egyetlen, de a legkonkrétabb vitapont a Nagybányát kutató magyar művészettörténészekkel. Különvéleményének, úgy látszik, inkább ikonográfiai, mintsem festészeti-esztétikai okai vannak.

A két Hollósy-kötet összevetése azért is célszerűtlen, mert műfajilag eltérőek. Őrbanéhoz képest Németh Lajos munkája szinte hagyományos monográfia, pedig szerző részint az életmű hézagossága ismerete miatt hártja el magától e műfaj feladatát, részint azért, mert az Hollósy legjobb ismerőjére, az akkor még aktív Felvinczi Takács Zoltánra várt volna. Őrban könyve, roppant adat- és forrásanyag birtokában, inkább esszéisztikus szerkezetű. Lényegi különbsége az eddigi Hollósy-irodalommal szemben azonban a megközelítés útjában és módjában van, a Hollósy-oeuvre művészettörténeti helyének értelmezésében.

Főöslegesen tartjuk, hogy a kötet egésze szempontjából mellékes tárgyi tévedéseket mind felsoroljuk (például Paál László nem Belgiumban járt, hanem Hollandiában, Monet Impression du lever du soleil című képét nem 1874-ben festette, hanem két évvel korábban, Réti István nem 1933-ig, hanem 1935-ig volt főiskolai rektor stb.; jó néhány évszám elírása akár korrektúra-hiba is lehet). Filológiai tévedés viszont a posztumusz Fülep Lajos kötetekre való hivatkozás oly módon, mintha az azokból idézettek fél-századnyi elkésztéssel íródtak volna (34.). De mindez mellékes a munka fő céljához képest, ami nem lenne egyéb, mint egy valóságos Hollósy-portré kibontása az emlékezők szövevényéből. Ez természetesen elsősorban a Réti Istvánnal való polémiát jelenti, hiszen Réti egykori és utólagos írásai nemcsak konzerváltak, hanem sokáig, az ötvenes évekig szinte érintetlenül hagyományoztak egyféle Nagybanya-képet, amely – későbbi szóhasználatlaltal – akár manipuláltak is nevezhető.

Őrban Hollósy-portréjának lényege: a müncheni festővé lett máramarosi örmény, akinek csak futólagos kapcsolata volt az osztrák-magyar művészeti élettel és kultúrával. Három iskolát alapított, a münchenit, a nagybányait és a técsőit; a középsőnek lehetett magyar művészeti vonatkozása, de szinte Hollósy-tól függetlenül. Egy sor közölt tényen ugyan megtörni látszik ez az általánosítás, de szerző még a lehetőséget is kizárja annak, hogy Hollósynak köze lett volna Ausztria-Magyarország kultúrájához vagy a magyar nemzeti művészethez, illetve bármilyen nemzeti művészethez.

Némileg ellentmond ennek a kronológikus összefoglalás utolsó előtti bekezdése (197.). Szerző három eseményt említ, amelyek elősegítették az elemző kutatást. Ezek az 1957-es budapesti Hollósy-emlékkiállítás, a Nagybanyai Művészet Retrospektív Kiállítása 1896-1966 (a nagybanyai múzeumban, Őrban Petrescu művészettörténész közreműködésével), valamint a Hollósy-iskola nagybanyai működése kezdetének 75. évfordulója alkalmából rendezett nagybanyai tudományos ülésszak (résztevők I. D. Ștefănescu, Traian Bilțiu-Dăncuș, R. Őrban, Mircea Țoca, Murádin Jenő, Negoită Lăptoiu, Pirk János és mások). Ami mégiscsak arra utal, hogy Hollósy értékelésénél és értelmezésénél aligha kerülhető meg Nagybanya; Őrban is minduntalan ide tér vissza. Felsorolásába kívánczolt volna még a Magyar Nemzeti Galéria 1962-es Nagybanya-emlékkiállítása, amelyről úgy látszik, nem tudott, és nem lett volna szabad figyelmen kívül hagynia mint alapvető összefoglalást a Magyar Művészet 1890-1919 kézikönyvkötet vonatkozó fejezeteit (szerk. Németh Lajos, Akadémiai Kiadó Budapest 1981.) De talán igazságtalan a szemrehányás e mulasztás miatt, hiszen sokoldalúan összegyűjtött, részben először publikált anyagot olvashatunk.

Nincs értelme vitatkozni a „müncheni örmény festő” felfogással és mindazzal, ami ebből következik; belevesznénk olyan részletekbe, mint a nagybanyai Hollósy-kör évenkénti bontásban közölt névjegyzékei, ahol a magyar művészek vagy növédek kizárólag mint osztrák-magyarok szerepelnek, de Ferenczy Károly, Grünwald Béla néha németként. Akadnak igen mesterként érvelések is, ahol azonban a szerző csak idéz. A Tengerihántás című képpel kapcsolatban például Felvinczi Takács Zoltán 1959. XI. 3-4. hozzá írt, a 181. lapon faksimilében is közölt levelét: „A Kukoricahántáshoz, újra azt mondom, ha rákerül a sor, egy toldalékot forgatok a fejembben. Azt, hogy bár nagyon magyarruhas azon a legény – mi a müncheni publikum előtt bevezetett volt – és bár kukoricahántás mindenütt van, magyar földön éppen úgy mint máshol, mégis a kukorica elsősorban a román lakosság tápláléka... Tény az, hogy a téma a magyar művészetben *máshol nem talált feldolgozásra*...” (Tudomásom szerint a románban sem). Ha eltekintünk az efféle „sallangoktól”, több figyelem jut arra, amit a kötetből profitálhatunk.

A nagy forrásanyag szelekciója szinte kizárólag a szerint történt, hogy Réti valóságos vagy vélt szerepét Nagybanya történetében cáfolja, s a Hollósy személyiségére, kiváló pedagógiájára vonatkozó ismere-

teket erősítse. Monografikus kutatás szempontjából némileg megkérdőjelezhető minden félszázados visszaemlékezés hitele, ha azt tényként és kontroll nélkül értelmezik, legyen az Rétie, Felvinczi Takácsé vagy bármely hajdani növendéké. Šorban könyve azonban nem monográfia, így helyénvaló a sokféle írás idézése, a minden elérhető személy beszélgetése, még ha az elhangzottak ismétlődnek is, s a források egy része az igen régi szóbeli közlésre való emlékezés. A szorosan vett biografikus adatokat szerző Felvinczi Takács nyomán közli, aki 1957-ben írta meg 45 kéziratlapon terjedelmű Hollósy-tanulmányát, romániai kiadásra szánva azt (a kézirat a nagybányai állami levéltárban van, a R. Šorban gyűjteményben, több más hivatkozott anyaggal együtt).

A nézetek ütköztetésének egyik csomópontja, azaz a Rétivel való polémia lényege – érthetően – a nagybányai művésztelep létrehozásának története, majd ezt követően Hollósy Nagybányáról való távozásának körülményei. Már a korábbi kutatás is bizonyította, hogy a Hollósy-iskola Magyarországra költözésének gondolata nem Rétitől vagy Rét-Thormától eredet, hanem magától Hollósytól, aki 1894 végén K. Lippich Elek miniszteri államtitkár kérésére írásba foglalta részletes tervét egy hazai művésziskola felállításáról. Az 1896-os nagybányai nyári letelepedés viszont nyilvánvalóan maga mögött tudta az oda való Rétit és Thorma intencióit és szervező munkájukat. S már két évvel később érezhető volt a feszültség a „mesterek mestere” és a telep vezető művészei között. Az eddig ismert forrásokból is tudunk arról, milyen keservek voltak Hollósy számára a rá következő esztendő az 1901-es kiváltság; most arról is olvashatunk emlékeztetéseket, hogy milyen gyűlölettel fordult el azt követően mindentől, ami nagybányai volt.

Šorban a művésztanár Hollósy távozásával magyarázza, hogy az 1902-ben megalakult Nagybányai Festőiskola oktatási szelleme megmerevedett, bizonyos értelemben akadémikussá szürkült. Nos, Hollósy 1894-es terve egy „ellenakadémiára” sokkal inkább iskolás volt, merevebbnek hat, mint a későbbi szabadiskoláé. A századfordulón persze gyorsan változhattak a normák, a pedagógiai elképzelések, még a „természetre esküdő” művészek körében is. Itt inkább azzal a kérdéssel kellene szembesülni, hogy a nagybányai festőiskola növendékei, mégpedig a „hűséges nagybányaiak” ugyanúgy nem haladták meg a közepszerűséget, mint Hollósy későbbi técsői, müncheni hívei. Ez azonban további kutatási probléma, amely túlmutat egy Hollósyra koncentráló munkán.

Šorban idézi Thorma Jánost egy vele folytatott 1935-ös beszélgetés alapján: „Ha Simi Nagybányán maradt volna, az ő eltűnésével együtt a Kolónia is eltűnt volna, mint ahogyan halála után eltűnt a técsői telep és a müncheni iskola. De, amint látod, nélküle a Nagybányai Művésztelep továbbra is létezett, kevésbé despotikus formában. Végül Hollósy is jobban élt nélkülünk... Ővele az élen nem tudtunk volna szabadon lélegezni” (159.). Ez a kötet egyetlen passzusa, ahol Hollósyt némi kritika éri.

Az emlékeztetések és az egyéb források szelekciója a „müncheni örmény” portréját hivatott szolgálni. Nem firtatjuk a nyilvánvaló prekonceptió okait, csak néhány, a Hollósy-kép teljességéhez tartozó, illetve annak ellentmondó mozzanatra utalunk.

Raoul Šorban jól ismeri a korabeli magyar piktúrát, érzékenyen közelít Szinyei Merséhez, Csontváryhoz, Rippl-Rónaihoz, de teljességgel közömbös Nagybányával szemben. Sokat foglalkozik ugyan szervezeti kialakulásával, a Hollósy távozását követő és az 1920 utáni évek történetével is, de nem érdeklik a festői, Ferenczy Károly sem. Említi ugyan, hogy Nagybányának több nemzeti művészetben is szerepe volt, habár nem volt minden nemzeti művészet hasznára, és egészében véve elkésett mozgalom az európai művészettörténetben. De maga a szerző cáfolja utolsó bekezdésében az elkésettség ilyen értelmezését: „Az utóbbi években Hollósyt, a müncheni festőt, élénkebben emlegetik a nyugatnémet szakkönyvek... a német tudománytörténet újra értékeli a 19. század fontos életművét, melyet elhanyagoltak vagy restelkedve említettek olyanok, akik az európai országok nemzeti alkotásait a kortárs francia művészet ízlése és kritériumai szerint ítélik meg” (198.). De nemcsak a német, hanem a belga, holland, brit, skandináv, görög, spanyol, magyar stb. művészettörténetírásban is erősödött a törekvés, hogy a regionális sajátosságokat és időszerszerűséget kutassa, vagyis ne egyoldalúan francia mércével mérjen. Ez visszamenőleg is igazolja, hogy a magyar művészettörténetírás kezdettől fogva különös fontosságot tulajdonított a nagybányai mozgalomnak és mestereinek, még ha kritikával fogadtuk is értelmezésének Rétiféle abszolutizálását. Nagybányába pedig Hollósy is beletartozik. Sem örmény volta, sem müncheni élete nem vonhatja őt ki a magyar nemzeti művészet történetéből.

Raoul Šorban „Egy név története” című alfejezettel indítja könyvének második, „Egy életrajz nyomában” című részét. A moldvai és erdélyi örmények történetének summázása után meggyőzően jellemzi a családot, a neveltetés örmény voltát. (Több Korbuly vagy hasonló nevű örmény család kapott magyar nemességet nevük Hollósyra való átváltoztatásával; nehéz lenne rekonstruálni, hogy a festő családja

mikor kapta a nemességet, – nem valószínű, hogy II. Józseftől, hiszen az édesapa 1850-ben vette fel a Hollósy nevet). Az apáról 1880-ban halotti portrét festett testvérel, Józseffel együtt, s a képet ez utóbbi szignálta, örményül. További érv a nemzetiségi hovatartozás tudatossága mellett, hogy a festő neve egy müncheni katalógusban, egy 1887-es kép címe mellett Hollósy, Simonak (a. m. Simi, Simonka, örmény kicsinyítő képzővel). Ténykérdés, hogy környezetében sem hagyták szó nélkül Hollósy örmény voltát, felismerni vélték azt lelki alkatában, reagálásában, érzelmi fogékonyságában. De Raoul Šorban ennél tovább megy, szerinte Hollósy örménysége meghatározó volt életére, pályájára, így az kívül esik bármely nemzeti művészetben. Szerzőtől is tudjuk, hogy Hollósy anyanyelvként használta a magyart és a románt is, a falvakban, amerre járt, az emberekkel tájnyelvükön értett szót, jellemzően a nemzetiségek együttélésére Erdélyben és környékén. Nem vitázom a Trianon előtti félszázad magyarországi vagy akár monarchiabeli nemzetiségi politikájáról, problémáiról (szerzőnek erről sokkal több az adata, ismerete), de nem tudom elhallgatni azt az aggályt, hogy Hollósy örmény voltának túlhangsúlyozása – amit sem festői oeuvreje, sem pedagógiai munkássága nem magyaráz, nem igazol – nagyonis célzatos. Szerzőnek azt a szándékát szolgálja, hogy Hollósy kívül maradjon a magyar festészettörténeten, illetve csak müncheni festőként, pedagógusként kapcsolódjék hozzá. Talán ezért hagyta szerző figyelmen kívül Bölöni György 1911-es „Nagybánya” című írását, melynek egyik kulcsmondata: „A nagybányaiak életéből a Rákóczi-induló a legszebben jayveszékélő magyar memento”. Mint ahogyan figyelmen kívül hagyta nemcsak Ady jellemzését Hollósyról („robosztus, nagy magyar piktor”), hanem a festő leveleit is, amelyek szerint emberi-művészeti hovatartozása a preconcepciónak ellentmond. Elég azokat a sorait felidézni, amelyekkel Lippich Elek számára megindokolta hazai iskola alapítási tervét: „Én tudnám az egyetlen módját megmutatni annak, hogy kellene a magyar nemzeti művészetet fejleszteni... A sors a nemzet kezébe adott egy Munkácsyt, egy Zichyt, Székelyt, Izsót, Madarászt... ha ezekkel és ezekből a nemzet elmulasztotta megkísérelni azt, amire ma törekszik, ha ezeket engedte külföldiekévé lenni, úgy a jelenlegi alkalmat fel kell használni arra, hogy amennyire csak lehetséges a magyar képzőművészeket otthon tömörítse... Ilyen előkészületek mellett aztán a most fejlődő fiatal nemzedék majd tősgyökeres magyar talajon kezdheti meg a munkálkodást...” S a leendő iskolaépületre mottóként javasolja felvélni Petőfi egy versszakát („Oh természet, oh dicső természet! / mely nyelv merne versenyezni véled?...”). Így nőhet fel a „magyar nemzeti művészet és nem nemzetiszínű műipar”.

A müncheni Hollósy ugyanúgy beletartozik a magyar festészettörténetbe, mint a müncheni Szinyei vagy a párizsi Munkácsy. München nemzetközi művészeti központ volt, hatások és kölcsönhatások kohója. Bastien-Lepage sem csak a müncheniek körében volt megbecsült, hasonlóképpen reagáltak rá a skandinávok, akik Párizs melletti, majd skageni művésztelepükön tömörültek, a glasgowiak, akik a hágai festők közvetítésével kapcsolódtak a kontinenshez, a portugálok, akiknek közvetlen francia kapcsolataik voltak stb. A Bastien-Lepage hatás körét csak mélyebb egyetemes összehasonlítással lehet megvonni és értelmezni. Hollósy nyilván arra reagált fogékonyabban, amit Münchenben is láthatott; egyéb kapcsolata a francia művészettel abban állt, hogy növendékeivel elmondatta, mit láttak Párizsban. Nyilván nem örmény volta és nem müncheni volta akadályozta meg abban, hogy elmenjen Párizsba, – még csak az sem, amire hivatkozott, hogy nem tud franciául. Ez is a pálya és a mentalitás még megoldatlan kérdései közé tartozik.

Raoul Šorban okfejtésében az a legproblematisabb, hogy maga az oeuvre cáfolja a „müncheni örmény” preconcepciót. Magától értetődő, hogy a természethez, a tájhoz való vonzódásában meghatározó maradt a gyermekkori, a máramarosi élmény. Ugyanennyire nyilvánvaló, hogy a Münchenben alkotott életképek témái, típusai, situációi – és korántsem csak az alakok viselete – szorosan beletartoznak az akkori magyar életképfestészetbe. A Kiss József- és a Petőfi-illusztrációk sem értelmezhetőek a preconcepció alapján, s a Rákóczi-indulóval vívott közel negyedszázados küzdelem is kezdettől fogva túlnőtt az ikonográfiai máramarosi eredetű indításon, magyar szellemű népi, nemzeti állásfoglalássá általánosult. Igaz, Hollósy mindig elszigetelten dolgozott; többen emlékeznek meg arról, hogy soha senki sem látta festeni: a műtermébe nem léphettek be, ha alkotott, s a szabadban nem engedte, hogy kísérjék. De talán éppen Nagybányán lazíthatott zárkózottságán, ezt sejteti a Kiss József illusztrációk alkotásának folyamata, az illusztrálási feladat értelmezése, a képek festmény-igénye, kapcsolódásuk a korábbi vagy a későbbi alkotásokhoz. Mindez rokon a művésztársak hasonló, egyidejű vállalkozásával, de összehasonlító elemzés nem ért bele az alapkoncepcióba.

Raoul Šorban könyve, érthetően, folytonos vitára készíti a témában némileg járatos olvasót, aki minduntalan szembesül azzal, hogy mennyi új információval találkozunk szerző jóvoltából. A kötet sok évtizedes, akár félszázadosnak is mondható Nagybánya-kutatást tud maga mögött, kiemelve a kor- és

szemtanúk emlékezéseiből mindazt, ami Hollósyra vonatkozik és a megcélzott Hollósy-portrét erősíti. A legtöbb forrás a festő rendkívül szuggesztív pedagógiáját, természetszemléletét jellemzi; az is érvelő erejű, ha többen, egymástól függetlenül, hasonlóképpen emlékeznek a mester szavakban vagy gyakorlati útmutatásban nyilvánított természetlátására, gondolkodásmódjára, érzelmeire. És habár Raoul Șorban jóval több forrásra támaszkodhat, mint a korábbi Hollósy-kutatás, azzal is tisztában van, hogy a világszerte szétszórtodott, illetve a különböző országokból, kontinensekről összevegyődött kétezernyi Hollósy-növendéknek csak egy töredékével találhatott közvetlen kapcsolatot. Nem valószínű, hogy további lapangó levelek előkerülése megváltoztatná a művésztanárról és a személyiségről kialakult képet, mint ahogy további előkerülő alkotások sem teszik szükségessé a művészpálya átértelmezését. A kutató munka azonban Hollósy Simon körül sem zárható le.

Raoul Șorban Nagybányát egyértelműen erdélyi jelenségnek látja. Ezért kapunk a kötet elején részletes tájékoztatást a bánáti, erdélyi, máramarosi művészekről, magyarokról, románokról, németekről, az oktatási intézményekről és művészeti egyesületekről, beleértve a két világháború közötti időszakot is. Leegyszerűsítve: Erdélynek minősül minden terület, amely Trianonnal Romániának jutott, beleértve a Szatmár megyei Nagybányát is. Ez nyilvánvalóan más nézőpont, mint a magyar historiográfiáé, amely a nagybányai művésztelep létrehozásában és a nagybányai hagyomány esztétikai-etikai hatásában a magyar festésettörténet csomópontját és fontos vonulatát látja; a nyári művésztelepként indult „ellenakadémia” periódushatárt jelez a művészettörténetben.

A könyv szerint Hollósy „gondolkodása és munkássága Ausztria-Magyarország erkölceitől és kulturális doktrínáitól teljesen függetlenül alakult ki... Hollósy, aki 1878-ban Németországban telepedett le, mint müncheni festő nem németesedett el 39 éven át tartó bajorországi tartózkodása során, hanem lelkiismeretében élte át primér nemzeti érzelmeit, amely körülményt igen kevésbé vette figyelembe az osztrák-magyar tradíciójú tudománytörténet” (178.). Ezt a fogalmi apparátust azonban nem lehet tudományosan értelmezni. Ténykérdés, hogy létezett Osztrák-Magyar Monarchia, de ezen belül létezett Magyarország önálló államisága, melynek része volt Erdély és Bánát, a Szatmár megyei Nagybánya és a Máramaros megyei Técső. A művésztelepek éltek a városi, vármegyei kormányzat adta anyagi segítséggel, a művészek Budapestet már csak a vasúti közlekedés okán sem kerülhették ki. A szabadiskolák, művésztelepek, nyári telepek részei voltak az országnak, Magyarország művészeti életének, bármi volt is a viszonyuk az ún. hivatalos művészethez. Osztrák-magyar kultúra, osztrák-magyar festő nem létezett, osztrák-magyar tradíciójú tudománytörténet nincs. Ezek mesterségesen konstruált, történelmietlen fogalmak.

Hadd vegyük elejét a további vitának Raoul Șorban idézve. Előszavában felsorolja azokat a magyar kollégákat, akiknek publikációi és szóbeli közlései különösen a segítségére voltak, majd zárójelben hozzáfűzi: „Bármennyire eltérőek legyenek is e budapesti művészettörténészek konklúziói – egymáshoz vagy a jelen könyvben foglaltakhoz képest – mind hozzájárul, közvetlenül vagy közvetetten, egyazon probléma tisztázásához”. Raoul Șorban kötete sem hagyható figyelmen kívül a további Hollósy- és Nagybánya-kutatásban.

Aradi Nóra

Aradi Nóra: Műfaj a képzőművészetekben. Téma, technika, funkció.
Gondolat, Budapest 1989. 201 l.

A kritika, s a művészek egyik sűrűn használt, de a művészetelmélet egyik legelhanyagoltabb területe, s így a képzőművészet talán (egyik) letisztázatlanabb fogalma a műfaj. Az Esztétikai Kislexikon vonatkozó címszavának írója is csupán körülírására vállalkozik – helyesen – mert nem adható meg egyetlen axióma, amit a lexikon használója bárhol és bármikor alkalmazhatna. A címszó is arról beszél, hogy az egyes műfajok elhelyezkedése az egyes művészeti ágakon belül nem egysíkú, lineáris rendszer, s adott esetben több elv is érvényes bennük. Poszler György is megállapítja a kérdéssel foglalkozó tanulmányában, hogy nem zárt fogalmi definíció, hanem nyitott, általánosító körülírás szükséges, az egyszerűen túlmutató, de arra alapozó korlátozott általánosításra van szükség. A fogalom tisztázatlansága miatt keletkezett zavart jól jelzi pl. az Iparművészeti Múzeumban rendezett „Határesetek” című kiállítás katalógusának előszava is, ahol a szerző arról beszél, hogy a fiatal művészek további munkássága „már közeledni fog a műfajhatároktól mentes, valóban korszerű, valamennyi lehetséges formát felölelő művészet felé.”

Ezen előzmények ismeretében csak elismerés illeti Aradi Nórát, hogy – több évi előtanulmány után – megírta könyvét. Fejtegetéseit ő is azzal indítja, hogy „a műfaj nem határozható meg teoretikusan, hanem

kizárólagosan az adott, egyszeri produktum és annak közege alapján.” (17.) Így aligha beszélhetünk meghatározásról, pontosabb kifejezés a körüljárás. Ennek során a tisztázást Aradi „az esztétikai sajátosságok, a történeti összefüggések és a technikai adottságok komplexitása” (42.) alapján végzi, sosem feledve azt, hogy a probléma rendkívül összetett, mert a fogalom igen képlékeny. Jóllehet azt mondja önmagáról, hogy a bonyolult kérdéskör lehetséges összetevőinek feltárására vállalkozik csupán a tanulmányát vita-irratnak is tartja, ennél lényegesen többet nyújt: téziseinek bizonyítására a művészet egész történetéből meríti anyagát, s különösen részletesen foglalkozik azokkal a kérdésekkel, melyek igazolására a 20. század művészete ad anyagot. Meghatározását fokozatosan finomítja, ahogy előbbre jut a tárgyalás során. Először csak arról beszél, hogy a műfaj szempontjából az a lényeges, hogy mi készül az adott anyagból és az adott technikával, milyen célból, milyen célra hozzák létre az alkotást (47.), később már azt írja, hogy: „a műfaji jelleg az alkotás gyakorlati-társadalmi funkciója felől közelíthető” (85.), majd ezt is pontosítja: a műfajt alapvetően az alkotás funkciója határozza meg, beleértve a tematikát is... bizonyos összefüggésben nem mellőzhető a technika sem. De figyelmünkbe ajánlja azt a körülményt, amit a műtárgy műzeumi tárggyá válása jelent a műfajváltozás szempontjából (115.). Végül is Aradi Nóra végigjárja az elmélet és gyakorlat különböző stációit, a műfajok és intézmények, műfaj és jelentés, műfaj és stílus, műfaj és érték kérdéskörét és oda konkludál, hogy „a műfaji lényeg a mindenkorai konkrét társadalmi funkció.” (181.)

Igen megszívlelendő a szerzőnek az a gondolata, – s éppen ez lenne az, ami továbbgondolásra buzdít, – hogy „nemcsak a műfaj léte történeti produktum, hanem a műfaji beskatulyázás, kategorizálás is az. Történeti kategória jellegű nemcsak a képzőművészet-iparművészet megkülönböztetés, az az alapvető művészeti intézmény, az akadémia, a múzeum, a kiállítás is.” (107.) Különösen érzékeny az az elemzése, amikor ideológia, téma és stílus összefüggésében vizsgálja a harmincas évek művészetét, s választja el a hivatalos ideológiát tükröző alkotásoktól azokat, amelyek épp ez ellen léptek fel.

Lehetne vitatkozni ugyan Aradi Nóra némely megállapításával, elsősorban az interpretáció kérdéskörében, a jelentés, a hatás és funkció összefüggése lenne továbbgondolandó, csak úgy, mint a műzeumi tárggyá válás és a műfaj kapcsolata. Ez azonban csupán továbbvihetné a már felvetett gondolatokat, s így talán gazdagíthatná szegényes művészetelméleti irodalmunkat, s mitsem változtatna azon, hogy ezzel a kötettel, melynek minden tételéből és minden bizonyításából sugárzik a szerző korábbi munkásságából is jól ismert szilárd világnézete – alapvető írással lettünk gazdagabbak.

Láncz Sándor



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T082/91.
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

9120022 Akaprint Nyomdaipari Kft, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ ÉS MEGRENDELHETŐ KIADVÁNYAINK

MTA Művészettörténeti Kutató Intézet titkársága,
Budapest, Üri u. 49. 1014. Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.

Ars Hungarica

(A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének közleményei 1973–)

A még megvásárolható számok:

1974. Suppl. 1.	30 Ft	1987/1.	50 Ft
1975/1.	30 Ft	1987/2.	50 Ft
1975/2.	30 Ft	1988/1.	50 Ft
1976/2.	30 Ft	1988/2.	50 Ft
1978/2.	30 Ft	1989/1.	50 Ft
1979/1.	45 Ft	1989/2.	50 Ft
1980/1.	50 Ft	1990/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft	1990/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft	1991/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft	1991/2.	80 Ft
1984/1.	50 Ft		
1984/2.	50 Ft		
1985/1.	50 Ft		
1985/2.	50 Ft		
1986/1.	50 Ft		
1986/2.	50 Ft		

Művészettörténeti Füzetek

13/1-2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Akadémiai Kiadó, Bp. 1982. 1-2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki siremlékek. Akadémiai Kiadó, Bp. 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Akadémiai Kiadó, Bp. 1983. 64 Ft

19. SISA József: Alois Pichl (1782-1856) Magyarországon. Akadémiai Kiadó, Bp. 1989. 110 Ft

Iratok a magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet, 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet, Erdélyi. váci és veszprémi egyházmegye 1733-1779.: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte: Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980.

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet, 51-70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos-Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai

Bélané, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet, 71-100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Bélané, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1-2.), 101-200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Bélané, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

8. füzet, 201-250 fasciculus: kiegészítések az 1-250. fasciculusok anyagából. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Bélané, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1990. 120 Ft

Önálló kiadványok

Művészet I. Lajos király korában 1342-1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

Csatkai Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és kiválogatást Rózsa György készítette. Szerk. Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmásolat-gyűjteménye alapján. Szerk.: Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erika, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. XVI. szd. Szerk.: Beke László, Marosi Ernő. Bp., 1985. 116 Ft

Fülep Lajos egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902-1908. Szerk.: Timár Árpád, Bp., 1988. 100 Ft

Rozgonyi Iván: Párbeszéd művekkel. Interjúk 1955-1981. Szerk.: Bobrovsky Ida, Bp., 1988. 135 Ft

Várad kőtöredékek, Szerk.: Kerny Terézia. Bp., 1989. 120 Ft

Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Szerk.: Marosi Ernő. Bp., 1989. 80 Ft

Fülep Lajos levelezése I. 1904-1919. Szerk.: F. Csanak Dóra. Bp., 1990. 160 Ft

Henszlmann Imre: Válogatott képzőművészeti írások. Szerk.: Timár Árpád. Bp., 1990. 200 Ft

